REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE

IN GARDONE-RIVIERA

UND

HUGO VON TSCHUDI

DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIV. Band.

BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1911.

Inhaltsverzeichnis.

Literatur.

Ausstellungen.

Erwiderungen.

Das Bildnis eines Goldschmiedes.

Metallstiftzeichnung aus dem 15. Jahrhundert. Albertina. Wien.

Von Dr. **H. Ochenkowski.**

Eine wesentliche, stilistische Ähnlichkeit des Selbstbildnisses von A. Dürer in seinem 13. Lebensjahr (Albertina) mit dem Metallstiftporträt eines Goldschmiedes aus derselben Sammlung bemerkte als Erster Max J. Friedländer im Jahre 1896 (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 19, S. 16, Abb.). Die hohe künstlerische Qualität dieser Zeichnung, die unter dem Namen Israels van Mekenem inventarisiert war, wurde von G. F. Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, S. 160) hervorgehoben. Er sprach sie Hans Memling zu. M. Thausing (Gazette des B.-A. 1870, T. 4, S. 151) ist ebenfalls der Ansicht, daß sie von einem niederländischen Meister aus dem vorgeschrittenem 15. Jahrhundert stamme. In unseren Tagen berührten die interessante Frage des Zusammenhanges dieser zwei Bildnisse M. J. Friedländer, wie eben erwähnt wurde, der die Autorschaft Albrecht Dürers für das »Bildnis eines Goldschmiedes« vorschlägt, ferner W. Weißbach (Der junge Dürer, 1906, S. 20, Anm.), der die Autorschaft Dürers ablehnt, und H. Wöllflin (Die Kunst Albrecht Dürers, 1908, S. 149, Anm. 2), der diese Frage nur flüchtig streift.

Die Ähnlichkeit in der allgemeinen Auffassung einer menschlichen Halbfigur scheint mir tatsächlich zu bestehen, und zwar in einer so auffallenden Weise, daß sich, bei Betrachtung des Selbstbildnisses des 13 jährigen Dürer, der Wunsch von selbst aufdrängt, zu der Frage der Autorschaft des »Porträts eines Goldschmiedes« nochmals Stellung zu nehmen. Der dargestellte Mann hält in der Hand, als Wahrzeichen seines Standes, einen Stab, der an seinem oberen, trichterartig geformten Ende mit einer kleinen Erzfigur gekrönt ist. Sie stellt einen Geharnischten dar, mit einem Fähnlein in der Hand.

Dieser Spur folgend, komme ich, mit M. J. Friedländer, zu der Überzeugung, daß das Blatt nicht allein e i n e n Goldschmied, sondern d e n Goldschmied Albrecht Dürer den Älteren darstellt. Ohne diese Behauptung gleich am Ausgangspunkt übermäßig betonen zu wollen, stelle ich mir die Aufgabe, zwei Fragen zu beantworten, die sich bei der Betrachtung des Bildnisses eines Goldschmiedes aufdringen:

1. Ist es tatsächlich das Bildnis A. Dürers des Älteren?

2. Wer ist als Autor der Zeichnung zu nennen?

Zur Beantwortung der ersten Frage ist in erster Linie ein Vergleich des »Bildnisses eines Goldschmiedes« aus der Albertina mit dem ihm zeitlich am nächsten stehenden Bildnisse A. Dürers des Älteren aus dem Jahre 1490 (Uffizi) anzustellen. Es ist dasselbe längliche, schmale Gesicht bei einer sehr breit ausladenden Kinnlade und großem Schädel; derselbe Ansatz und Umriß der Nase. Diese beiden Merkmale sind freilich etwas allgemeiner Natur, da sie von dem üblichen niederländischen Gesichtsschema nur wenig abweichen, und zwar nur in der kleinen rhomboidalen Fläche, die sich bei den beiden Bildnissen deutlich zwischen Augenbrauen und Nasenwurzel, mit der Spitze gegen die Stirne anliegend, abzeichnet. (Es ist nicht zu leugnen, daß die Zeichnung unter starkem niederländischen Einfluß entstanden ist).

Ein anderes Merkmal deutet zuverlässig auf das gleiche Vorbild für beide Bildnisse. Es ist das charakteristische Zucken der Oberlippen und des Mundwinkels, wie ein gutmütiges, im Nebel zerfließendes Lächeln. Wenn wir nun vorläufig von dem Bildnis A. Dürers d. Ä. aus der Uffiziengalerie absehen, so tritt dieser Mundausdruck genau in derselben Weise in dem Londoner Exemplar auf, das die Figur Dürer des Vaters darstellt (1497). (H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 1908, S. 149, äußert sich darüber in folgender Weise: »Das Exemplar der Londoner Galerie hat den Vorzug, ohne das Original selbst zu sein, doch jedenfalls die vertrauenerweckendste Zeichnung zu enthalten.« Verfasser glaubt — mit Sir Montagu Peartree, »Dürer Society«, Bd. 8, S. 3ff., 1905, Abb. — in dem Londoner Exemplar Dürers eigene Hand zu erkennen.) So ein Mundausdruck kann nur einem und demselben Manne zu eigen sein.

Um einen vollständigen Eindruck von diesem für die Person des Goldschmiedes individuellen Merkmal zu gewinnen, ist dieses Bildnis mit ähnlichen niederländischen Bildnissen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu vergleichen, deren Meister sicher aus derselben Schule wie der Meister des »Bildnisses eines Goldschmiedes« hervorgingen. Am ähnlichsten ist der Mund auf einem Memling zugeschriebenem männlichem Bildnisse aus dem Museum im Haag (Abb. bei K. Voll, »Klassiker der Kunst«, S. 24) und des angeblichen Kardinals della Croce (Wien, Galerie, Katalognummer 624, welches dort als ein Werk von Jan van Eyck bezeichnet wird). Und dennoch muß der Vergleich überzeugend wirken für die Abwesenheit eines etwa üblichen Schemas.

Diese zwei auffallenden und unverkennbaren, einheitlichen Merkmale: die kleine Sehnenfläche zwischen den Augenbrauen und der lächelnde Zug des Mundes, werden bei einer genauen Betrachtung des Gesichtes durch das Doppelkinn unterstützt, sie sind auch bei der Hand sichtbar, die auf

dem Bildnisse des Vaters (Uffizi) eine rohe, abgearbeitete, schwielige Hand eines Handwerkers ist, ebenso wie auf dem »Bildnisse eines Goldschmiedes« (Albertina). Die Fingergelenke sind hier und dort etwas angeschwollen, wie es bei einem Gichtleidenden vorkommt. Der Zeigefinger auf dem Albertina-Bildnisse ist ebenso etwas verbogen wie der Zeigefinger der linken Hand auf dem farbigen Bildnisse (Uffizi) (ein für die beiden Dürer, Vater und Sohn, charakteristisches Merkmal). Die übrigen sind dieselben von der Natur, von der Krankheit oder durch die Arbeit entstellten Finger.

Die Augen sind klein, sitzen tief und sind, vom Ausdruck abgesehen, in rein formaler Hinsicht genau dieselben, was ganz besonders beim Vergleich des Albertina-Bildnisses mit dem Londoner Porträt aus dem Jahre 1497 auffällt. Dort wie hier die emporsteigenden, geschwungenen Augenbrauen (nicht bei dem Uffizi-Bildnisse), dort wie hier dieselben Details der Augenhöhlen, soweit sie das individuelle Gepräge eines und desselben Mannes wiedergeben. Im »Bildnisse eines Goldschmiedes« fehlt das herabfallende obere Lid, was im Bildnisse 1497 (London) durch das vorgerückte Alter zu erklären wäre, dagegen ist die Profillinie der Backe, die bei dem Uffizi-Bilde tiefer in die Einbuchtungen hineingeht, bei den beiden anderen Bildnissen beinahe dieselbe. Das Kinn ist ebenso stark ausgeprägt, beinahe eckig, bei dem Uffizi-Bildnisse dagegen etwas runder gebildet.

Ich gehe mit Absicht ins Detail ein, da es mir an historisch-literarischen Urkunden fehlt, um einen vollständig überzeugenden Beweis durchführen zu können. Es bleibt mir ausschließlich der Weg der formalen, durch die Augen empfundenen Wahrnehmung übrig, der mich zu einer logisch überzeugenden Tatsache führen soll. In dieser Hinsicht sind derartige Parallelen, wie Kinn, Nase, die rechte Augenhöhle (Albertina), Kinn, Nase, die linke Augenhöhle (London) von überzeugender Wirkung.

Die Unterschiede zwischen dem »Bildnisse eines Goldschmiedes« und dem Dürer d. Ä. aus der Uffizi-Galerie liegen in der verschiedenen Auffassung des Haares, in der Profillinie der Backe, die das Jochbein (os zygomaticum) im Bildnisse des Vaters 1490 höher ansetzen läßt und oberhalb des Kinnes stärker einbiegt. Der Kopfhaltermuskel (»breiter Halsmuskel« sterno-cleido-mastoideus) ist hier (Uffizi) weniger ausgeprägt, obwohl ebenso charakteristisch für die Persönlichkeit des Dargestellten. Der Blick ist lebendig und andachtsvoll, die etwas kürzere Nase ist auf den idealisierendem Schönheitssinn Albrecht Dürers d. J. zurückzuführen, der aus seinen Selbstbildnissen bekannt ist.

Diese Unterschiede in der Auffassung sind freilich den Übereinstimmungen gegenüberzustellen, da diese zwei Bildnisse nicht von einer und derselben Hand stammen, wie es Friedländer vermutet. Damit stehen wir der Beantwortung der zweiten Frage gegenüber.

Bevor ich einen Namen für den Autor des »Bildnisses eines Goldschmiedes« vorschlage, will ich einige Punkte berühren, die gegen die von Friedländer vertretene Autorschaft Dürers d. J. sprechen.

Vor allem die Technik. »Hier und dort (d. h. auf dem Selbstbildnisse Dürers aus dem Jahre 1484 und auf dem Bildnisse eines Goldschmiedes), sagt M. J. Friedländer (S. 16), ist dem Metallstift mit fleißigem Drücken und Stricheln eine Schattentiefe abgezwungen«. Mit dieser Meinung F.s kann ich nicht einverstanden sein. Die Schattentiefe existiert ausschließlich bei dem Bildnisse des Goldschmiedes, bei dem des Knaben ist dieser Vorteil der Stifttechnik, ganz im Gegenteil, so gut wie gar nicht ausgenützt. Es sind lauter einzelne, deutlich voneinander getrennte Linien, welche die Wirkung von der Schattentiefe, wie bei dem Bildnisse des Goldschmiedes, nicht erreichen. Albrecht Dürer arbeitet überhaupt nie mit Flächen; er gibt die Schatten rein zeichnerisch, mit gekreuzten, gequerten und parallel verlaufenden Linien. Dagegen sind die Schattierungslinien im Bildnisse des Goldschmiedes — in den mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Partien des Gesichtes, der Brust, der Schulter und der Hand — als Flächen angegeben. Diese sind auf der Abbildung nur in den tiefsten Schatten deutlich zu sehen. Durch das vielfache und fleißige Durcheinanderstricheln mit dem Metallstift bildete sich auf der Originalzeichnung in den sämtlichen Schatten der oben erwähnten Partien ein Metallabglanz, der die einzelnen Striche zu einer Fläche zusammenfügt und sie deutlich als solche erscheinen läßt [1]).

Der Zeichner des »Bildnisses eines Goldschmiedes« beabsichtigte sicher alle Schattierungen in Flächen auszuführen, da die liniierten Schatten an der Kappe, am Ärmelschlitz, am Unterarm und an der Handfläche lediglich als eine Vorzeichnung für diese Schatten zu deuten sind, die nicht mit der Sorgfalt der Schatten des Gesichtes und Brust ausgeführt worden sind. Eine andere, die erste Vorzeichnung in leichten Linien, gab die allgemeinen Umrisse der Figur an. Diese Vorzeichnung rings um die Kappe, an den beiden Schultern und am Tische (als Verlängerung der Umrißlinie des Körpers) ist ebenso am Originale wie auf der Abbildung zu bemerken. Eine zweite Vorzeichnung, die Vorzeichnung für die Schatten, sollte in ziemlich weit voneinander liegenden flüchtigen Linien die verschiedene Tiefe der inneren Schatten angeben. Diese letzteren sollten später sämtlich

[1]) Die Abbildungen des Selbstbildnisses A. Dürers aus dem Jahre 1484 geben ausnahmslos sämtliche, leicht graue Silberstiftstriche bedeutend dunkler wieder, als sie im Originale zu gewahren sind. Dagegen sind die tiefen Schatten des »Bildnisses eines Goldschmiedes« mit ihrem schimmernden Bronzeton bei den Abbildungen derartig modifiziert und in der Farbe verändert, daß sie dadurch auf eine Ähnlichkeit in der Strichführung mit dem Selbstbildnisse Dürers 1484 zu deuten scheinen. Das ist absolut falsch. Der Gesamteindruck ist bei der Betrachtung der Originale ein gänzlich anderer.

mit dem Stift nachgezeichnet und mittels vielfachen Durcheinanderstrichelns zu Flächen verarbeitet werden. Auf der hier in Frage kommenden Zeichnung sind sie nur in den oben erwähnten Hauptpartien der Figur ausgeführt, bei den übrigen Partien blieb die Vorzeichnung unbedeckt.

Diese Art der Technik gibt dem »Bildnisse eines Goldschmiedes« in den am sorgfältigsten ausgeführten Partien den Vorteil, plastisch zu erscheinen. Halten wir den Papierbogen flach auf der Höhe unserer Augen, so scheinen die Hauptteile des Gesichtes und der Figur im Relief hervorzutreten. Das Selbstbildnis des jungen Dürer reagiert auf diese Prüfung nicht, es wirkt flach.

Die Technik bei dem Bildnisse aus der Albertina ist mit einem Worte als malerisch zu bezeichnen: sie sucht mit breiten Flächen die plastische Wirkung hervorzuheben. Dem jungen Dürer war diese Technik unpassend, er arbeitet gern mit Linien, deswegen benutzte er in seiner Jugend mit Vorliebe die Feder, die jede malerische Flächenangabe ausschließt. Die Stifttechnik ermöglicht sie in hohem Grade und doch wird dieser Vorteil von Dürer in seiner frühen zeichnerischen Tätigkeit auch für die Silberstiftzeichnungen nicht ausgenützt. Die kleine Schattenfläche am Kehlkopf und am Kinn in seiner Knabenfigur, weiter am lautenspielenden Engel, 1497, L. 73 (Berlin) (auch hier an der Kehle) ist kaum zu betonen. An seiner chronologisch dritten Silberstiftzeichnung, an dem Porträt seiner Frau, 1504 (?), L. 133, ist nicht die geringste Schattenfläche zu bemerken (vgl. die Erwähnung dieser Silberstiftzeichnungen bei M. J. Friedländer, Repertorium Bd. 19).

Ein weiterer Unterschied zwischen der technischen Auffassung des Meisters des »Bildnisses eines Goldschmiedes« und der des jungen Dürer liegt in der Bildung der Augenumrahmung; wenn der erste das obere Lid in drei Bögen angibt und den untersten Bogen des oberen Lides stark gegen die Schläfe verlängert, wird das Lid bei Dürer nur in zwei Bogen angedeutet (so auch bei dem Bildnisse seines Vaters aus dem Jahre 1490 (Uffizi), bei Friedrich dem Weisen, 1494 (Berlin), bei Hans Tucher usw. bis auf sein Selbstbildnis aus der Münchener Pinakothek) und der Rand des Oberlides wird nicht oder nur gering gegen die Schläfe verlängert, immerhin geht die Verlängerung nicht bis an die äußere Begrenzung der Augenhöhle, wie es bei dem Albertina-Bildnisse eines Goldschmiedes der Fall ist (vgl. die ähnliche Augenbildung eines Rogier van der Weyden). Die Augen sitzen hier tief in der Augenhöhle, treten nicht wie dort aus dem Kopfe heraus.

Ein großer Unterschied ist auch in der Wiedergabe des Haares zu gewahren. Das Haar des kleinen Dürer, glatt über der Stirn anliegend, fällt in breiten Streifen um den Hals herunter. Dieses Haar scheint durch eine fein empfundene, in leichten Bögen verlaufende Schattierung individuell

und treu nach der Natur wiedergegeben. Es macht den Eindruck, als ob der Knabe tatsächlich dieses lange, blonde, leicht gewellte Haar besessen habe. Dagegen ist das krause Haar des Vaters viel härter und mehr schematisch, mit vereinzelten stark in die Untergrundierung eingeritzten Linien angegeben. Die Farbe dieses Haares ist nicht zu unterscheiden. Es ist



Selbstbildnis des Goldschmiedes Albrecht Dürers d. Ä. (Albertina).

Haar, aber es hat in formellem und individuellem Sinne nur wenig Zusammenhang mit dem Kopfe.

Auffallend ist weiter die verschiedene Faltenangabe. Während Dürer eckige und harte Falten an seinem Gewande anbringt, sind dieselben bei



Selbstbildnis Albrecht Dürers d. J. vom Jahre 1484 (Albertina).

dem Bildnisse des Vaters rund und weich (mit der Ausnahme der beiden Ärmelschlitze, wo die Wiedergabe des Stofflichen zu einer anderen Lösung führte).

Hiermit dürfte zur Genüge erwiesen sein, daß der Autor des Bildnisses Dürers d. Ä. (Albertina) nicht Albrecht Dürer d. J. ist.

Um den Namen des Zeichners festzustellen, ziehe ich einen weiteren Vergleich zwischen dem Selbstbildnisse Albrecht Dürers (Albertina) und dem »Bildnisse eines Goldschmiedes«, und zwar nicht mehr in technischer Hinsicht. Jetzt gilt es, die Art, in welcher dort und hier eine menschliche Figur im Spiegel gesehen und aufgefaßt wird, zu vergleichen.

Vor allem gewahren wir bei den beiden Figuren zwei auffallende Momente: den mitsamt der Hand verborgenen linken Unterarm; die starre Stellung der Irissterne. Beides ist für ein skizziertes Selbstbildnis bezeichnend und leicht zu erklären. Erstens ist die rechte Hand des Zeichners, die im Spiegel als linke erscheint und als solche auf das Papier übertragen werden soll, in fortwährender Bewegung, folglich kann sie nicht getreu nach der Natur gezeichnet werden. Zweitens, falls der Zeichner seinen Blick nicht nach der Seite gewendet wiedergeben will, muß er die beiden Irissterne aus dem Gedächtnis hineinzeichnen. Da es keinem Zweifel unterliegt, daß das Bildnis des Knaben ein Selbstbildnis ist, so sind die Begleitmerkmale für die Entstehungsart eines skizzierten (also ohne weitere Bearbeitung der linken Hand), direkt nach dem Spiegel aufgefaßten Selbstbildnisses beim Bildnisse des Vaters kaum anders zu deuten.

Die Zeichnung aus der Albertina stammt nicht von einem Niederländer, auch nicht von Albrecht Dürer. d. J., sie ist ein Selbstbildnis, also ein Werk von Dürers Vater.

»Das innige und eindringliche Werk hat für eine niederländische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht genug leichten Geschmack, nicht genug Stil — oder Manier«, sagt M. J. Friedländer mit vollem Recht. Es ist kein Niederländer, der das Blatt ausgeführt hat, es ist ein Deutscher, der »lang in Niederland gewest bei den großen Künstlern« (Dürers Familienchronik), der eine niederländische Kappe trägt, weswegen seine Zeichnung beim ersten Anblick an niederländische Arbeiten erinnert. Bei seiner unleugbaren großen zeichnerischen Begabung weist dennoch dies Werk manche beträchtlichen Fehler auf. Es sind: der allzugroße Kopf, gegenüber dem kleinen Körper und der schmalen Schulterbildung, der zu kurze rechte Oberarm, die kleinen Augen. Das starke Gefühl des Plastischen, was einem Goldschmied besonders nahe liegt, und die differenzierte Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Tracht ist aller Bewunderung wert.

Ich habe bisher auf eine unmittelbare Abhängigkeit der Zeichnung des kleinen Dürer (Albertina) von dem Selbstbildnisse seines Vaters mit

Absicht nicht hingewiesen. Inwiefern diese Zeichnung des Vaters dem Sohne als Vorlage gedient hat, wird im folgenden erläutert. Dem gewöhnlichen Sachverlauf nach war der junge Dürer nicht gezwungen, sich als Vorlage auf diese einzige Zeichnung seines Vaters zu beschränken, sondern er hatte viele von der Hand des Vaters, in seiner Lehrzeit in den Niederlanden und später in Nürnberg ausgeführte Vorlagen vor Augen haben und studieren können, bevor er sich getraut hat, seine Kräfte in einer Zeichnung nach seiner eigenen Figur zu probieren.

So übernahm er vom Vater außer derselben Auffassung einer menschlichen, im Spiegel gesehenen Halbfigur noch die Art der Wiedergabe des Nasenumrisses, der in einer harten Linie oberhalb seines linken Augenlides ansetzt, an der Nasenwurzel einbiegt und am Nasenflügel ausladet [1]). Eine zweite ähnliche Linie fängt oberhalb der linken Schläfe an, geht dem Umrisse der Backe entlang, macht die Rundung des Kinnes und zerfließt im Lichte der rechten Backe. Diese dicken, dunklen, harten Linien sind technisch so zu erklären, daß sie erst nach der Ausführung der Schatten aufgetragen worden sind, um die höchste Schattentiefe zu verstärken. Beide Linien und die dem Charakter und künstlerischem Zweck nach ähnliche Linie, die die Brustpartie beim Selbstbildnisse des Vaters von dem Oberarm trennt, sind tief in die Untergrundierung eingegraben, so daß der Kreidegrund in manchen Stellen unter dem Druck des Stiftes aufplatzte (am Backenumrisse des Sohnes und an der Brust des Vaters).

Manche Ähnlichkeit in der technischen Behandlung von Einzelheiten wird bei näherer Untersuchung beider Zeichnungen zutage treten. So ist der innere Umriß der Augenlider im großen und ganzen derselbe. Es sind nur die Linien, die von der Hand des Vaters stammen, weicher und geübter. Sonst setzt der untere Umriß ebenso mit einer kleinen Wulst am Tränensack an; in tiefer Ausbuchtung und in Doppelumriß läuft er an der entgegengesetzten Ecke aus. Die Kontur des Oberlides ist gleichmäßig geschwungen; bei dem rechten Auge des kleinen Dürer etwas zu steil gegen den Tränensack herabfallend, wirkt sie deswegen flach. Bei dem linken Auge dagegen ist sie, genau wie beim Vater, vom Tränensack ab stark gehoben und fällt dann in gleichmäßiger Bogenlinie gegen die Schläfe herunter (ich berühre mit Absicht an dieser Stelle nicht die empfundenen Unterschiede zwischen den Augen auf beiden Zeichnungen, da sie ohne jeder Bedeutung für die Untersuchung der Schulabhängigkeit eines Meisters von dem anderen sind). Die Schatten zwischen Nase und Mund sind die gleichen. Der Mund, obwohl

[1]) Ich verweise wieder auf die mangelhafte Wiedergabe der Einzelheiten bei den Abbildungen. Am Gesichte des Vaters ist diese Linie nur am Originale deutlich zu verfolgen. Auf den Abbildungen fließt sie mit den tiefen Schatten der linken, schmäleren Gesichtsseite zusammen.

ganz verschieden charakterisiert, weist dieselbe Art der Angabe der Oberlippe auf, mit einem stark ausgeprägten Zipfel in der Mitte und einem beinahe gerade verlaufenden Strich, der die Lippen an der beleuchteten Gesichtshälfte teilt. Der Umriß der unteren Lippe, dem Vorbilde des Vaters folgend, setzt unmittelbar an dem Mundwinkel an. Es ist weiter das Streben sichtbar, das Gewand an der Brust des Knaben durch einige flüchtige Schatten links an der Brust so zu bilden, daß es dem plastisch anliegendem Wams des Vaters ähnlich sei. Die Wiedergabe des plastisch unter der Mütze hervortretenden Schädels des Vaters und seines Unterarmes unter den Ärmelfalten ist vom Sohn nicht angestrebt, dagegen scheint die rechte Wellenlinie des Obergewandes an der Brust, wieder in derselben Art vom kleinen Dürer übernommen zu sein.

Die eben angeführten Ähnlichkeiten und Anklänge mögen auf das Selbstbildnis A. Dürers d. Ä. deuten, als einer Vorlage zu dem Selbstbildnisse A. Dürers d. J. aus dem Jahre 1484. M. J. Friedländer (a. a. O.) erwähnt zwar eine Kopie nach dem Bildnisse des Vaters, die mit der Jahreszahl 1486 versehen ist; dieses Datum ist unzuverlässig, da es von einer anderen Hand als die Zeichnung stammt und kann kaum in Betracht gezogen werden. Das Originalblatt (Albertina) scheint, auch dem Alter des »Goldschmiedes« nach, um 1480 entstanden zu sein, da es einen ungefähr 50jährigen Mann darstellt (Dürer d. Ä. ist, nach Thausing, 1427 geboren). Meiner Meinung nach scheint gerade dieses Blatt dem jungen Dürer als unmittelbare Vorlage gedient zu haben, schon aus dem Grunde, daß er auf diesem seinem Jugendblatte, dem Vater nachahmend, manche Linien, wie oben erörtert wurde, stark in die Untergrundierung eingegraben hatte, ein Verfahren, welches auf seinen bis auf unsere Zeit erhaltenen Jugendzeichnungen nie mehr wiederkommt. Dasselbe ist von der Art zu sagen, wie der Umriß der Unterlippe in der Jugendperiode A. Dürers d. J. nie wieder unmittelbar an dem Mundwinkel ansetzt, sondern ausschließlich bei seinem Selbstbildnisse aus dem Jahre 1484.

So ist die zeichnerische Begabung seines ersten Lehrers, für den ich den Vater halte, durchaus nicht zu unterschätzen.

Bemerkenswert ist die Feinheit, mit welcher A. Dürer d. Ä. den Stoff seiner Mütze künstlerisch empfunden und wiedergegeben hat (sie ist aus Tuch von warmer Farbe, rot oder braun). Ohne weiteres sieht man den Unterschied zwischen dem Stoff, aus dem die Ärmel und dem, aus welchem die beiden Schlitze gefertigt sind. Und nicht minder fällt sofort ins Auge das meisterhaft behandelte Leder des eng an der Brust anliegenden Wamses.

Die Merkmale, welche die einzelnen Stoffe der Tracht unterscheiden lassen, sind ausschließlich nach der Technik des Originales festzustellen und sprechen für die hohe Qualität der Zeichnung.

Archivalien zu L. Vanvitelli und G. B. Maini.

Von Dr. **Thomas von Wahl.**

»Die Forschung hat noch immer schwer unter dem großen Mangel publizierter Archivalien, die speziell auf die Künstler Bezug nehmen, zu leiden; es ist daher die Sache in Rom ansässiger Gelehrter, der Wissenschaft den Dienst solcher Veröffentlichungen zu leisten; denn bevor diese unentbehrliche Grundlage geschaffen ist, verbietet es sich von selbst, eine brauchbare Künstlergeschichte zu schreiben.« Diese Bemerkungen Konrad Eschers in seinem kürzlich erschienenen Buch über »Barock und Klassizismus« (S. 41) veranlassen mich, aus meinen archivalischen Exzerpten folgende zu Nutz und Frommen einst zusammenzustellender Künstlerbiographien zu veröffentlichen.

Es handelt sich um ein Werk der Architektur und ein solches der Skulptur, beide um 1750 entstanden, nämlich das Kloster von S. Agostino mit seiner Bibliothek (Biblioteca Angelica) von Vanvitelli und seinem Schüler Morena und die Statue des Papstes Benedict XIV. (Lambertini) in demselben Gebäude (jetzt Marine-Ministerium) von Giovambattista Maini.

Nach den im Archivio di Stato (Sezione Gesu: Classe 8ª Amministrazione. Archivio degli Agostiniani vol. 262, fol. 255 ss. Pagamenti fatti alli artisti per materiali e frutti de'censi per la nova fabrica del convento dal 1746 al 1763 Tom. I, S. 12) erhaltenen Quittungen und Kontrakten lassen sich folgende Daten für den Neubau des Klosters und seiner Bibliothek feststellen:

Am 1. März 1746 beginnen die Arbeiten auf Veranlassung des Rmo P. Mio · Agostno (Reverendissimo Padre Minore Agostiniano) Gioia, Giulio, wie es auf dem Titelblatte des vol. 263 derselben Reihe heißt — »Libro delle spese e Pagamenti fatti a Muratori e Manuali per le Loro Giornate respettivamente date nella Fabrica del nuovo Convento e riattamento della Chiesa di S. Agostno di Roma, alla quale fabrica diedesi principio il dì primo Marzo 1746 per Ordine del Rvmo P. Mio Agostno Gioia, moderno e Perpetuo dell' Ordine Agostiniano, da Giovinazzo« — unter Heranziehung des Luigi Vanvitelli als Architekten. Als Gehilfe — giovine dell' architetto —

wird Antonio Rinaldo genannt, dessen Stelle vom Jahre 1751 ab von dem Architekten Carlo Morena eingenommen wird. Dieser wird 1754 sogar sostituto, Stellvertreter, des Oberleiters Vanvitelli, weil letzterer durch seinen gleichzeitigen Schloßbau in Caserta zu sehr in Anspruch genommen, oft von Rom abwesend ist. Vanvitelli erhält nach einer Anzahlung von 500 scudi und einer Zahlung in derselben Höhe nach Schluß der Arbeiten jährlich 200 scudi, so daß sich also seine Einnahmen als Oberleiter am Neubau des Klosters von S. Agostino während der 10 Jahre, die der Bau dauerte, auf 3000 scudi (= £. it. 15 000) beliefen. — Sein Gehilfe Antonio Rinaldi erhält jährlich 50 scudi (viermal), wozu eine Extrazahlung bei Beginn der Arbeiten von 40 scudi kommt, und 20 scudi »per disegni ed altre operazioni fatte in occasione della Lite con li Portoghesi«, deren Kirche dem Neubau gegenüberlag. — Sein Nachfolger im Amt, der Schüler Vanvitellis, Carlo Morena, war am Bau noch weitere 6 Jahre tätig mit demselben Jahresgehalt von 50 scudi, wobei er am Schlusse der Arbeiten eine Gratifikation von 50 scudi und für den Entwurf der Bibliothek bloß 5 scudi erhielt.

Das Kloster ist ein nüchterner, schmuckloser Nutzbau, der Hof mit seinen Pfeilerarkaden wirkt zu schwer und die Treppe rechts entbehrt barocker Großzügigkeit. — Bei Gelegenheit des Umbaues 1747 wurde die »scrofa« (Mutterschwein), früher ein wasserspendender Brunnen im Hofe von S. Agostino, an die Straße versetzt, der sie den Namen gab. Eine Schale, welche das Wasser auffing, war noch in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts vorhanden; jetzt ist auch diese nicht mehr, und die scrofa spendet dem Vorübergehenden keine Kühlung.

Während hier der Neubau des Klosters sich erhob, bedurfte die anstoßende, im Jahre 1479 vom Card. Estouteville gegründete Kirche von S. Agostino dringender Restaurationsarbeiten. Daß die Väter von S. Agostino von dieser Notwendigkeit überzeugt waren, ergibt sich aus folgendem Kontrakte, den sie mit ihrem Architekten Vanvitelli abschlossen:

Roma. S. Agostino, li 15 Maggio 1756.

Essendo necessitati il M. R. P. Priore e P. P. di S. Agostino demollire la cupola della loro chiesa con li 4 Archi, che la sostengono, li Petti nelli Angoli, e fors' anche qualche parte delle Volte contigue con rifare li 4 archi in luogo delli demolliti come pure abbassare il Campanile, ed essendo per ciò necessario valente Architetto che a tutto ciò compiere assista, anno però li Sudetti parlato al Dign^{mo} e celebre Ill^{mo} Sig^{r} Luigi Vanvitelli, quale nonostante la di lui occupazion' grande nella magnifica Fab^{ca} di Caserta, si è compiaciuto accettare, come accetta, d'assistere à sud^{e} lavori col deputare egli Suggetto capace, e particolarm^{e} il Sig^{r} Carlo Morena capacissimo, che in di lui vece, e come fosse egli stesso assista per lui al lavoro sud^{o} e dal l'altra parte li Padri sud^{i} promettono, e si obbligano pagare all' Ill^{mo} Sig^{r}

Luigi Vanvitelli per rag^{ne} di tale assistenza nel modo sud^{o} Scudi cento cinquanta annual mente da pli (pagarli) 10 cominciando dallo nuovo mese di Gennaro 1756 sinchè durerà tal aiattamento, di quanto sopra si è espresso senza che, oltre ciò rimanga ulteriore pretensione per titolo veruno, e cosi perche in tal guisa sono convenuti, e concordate le parti, e non altrimentii

(firmata:) Luigi Vanvitelli aff^{mo} come sopra.

Es begann also der Umbau von S. Agostino im Januar 1756 unter der Oberleitung des allerdings von Rom meist abwesenden, weil in Caserta beschäftigten Vanvitelli und unter der Aufsicht des bewährten Architekten Carlo Morena, der eben den angrenzenden Klosterbau beendigt hatte. Als Bauführer wird ein Francesco Caratelli genannt. Laut Schlußquittung sind die Arbeiten 1761 beendet, so daß Vanvitelli in 6 Jahren 900 scudi erhält. Die jährlich im Dezember ausgezahlten 150 scudi empfängt sein Bruder Urbano. — Aus den Quittungen erhellen einige Details über den Beginn der Demolierungarbeiten: Am 28. Februar sind die Gerüste aufgestellt zum Umbau der Kuppel, der zweiten der in Rom errichteten Kuppeln, die etwa 275 Jahre ausgedauert hatte. Am 6. März sind Kirche, Sakristei und Refektorium für die Zeit des Umbaues in einen Interimszustand versetzt. Am 30. April sind Gerüste und Vorarbeiten zum Abbruch der Kuppel beendigt. Am 8. Mai hat man begonnen, die Kuppel abzudecken. Am 22. Mai sind Tribünen, Orgel und Grabmäler verdeckt, um vor dem Staub der Arbeiten geschützt zu sein. Am 29. Mai ist der Hochaltar, ein Werk Berninis, verhüllt und am 5. Juni die übrigen Denkmäler, Bilder und Altäre am Chor verdeckt. Am 3. Juli endlich hat man ernstlich mit dem Abbruch der Kuppel und des Glockenturmes, dessen Höhe vermindert werden sollte, begonnen.

Der Löwenanteil an den Arbeiten, nicht so sehr am Verdienst, an Kloster und Kirche von S. Agostino fiel Carlo Morena — er wird auch Murena genannt — zu. Geboren 1713, kam er zunächst als Schüler zu Nicolò Salvi, dem Erbauer der Fontana Trevi. Von seinem Protektor, dem Card. Barberini, wurde er bald zu Vanvitelli gesandt, um diesem bei seinen Hafenbauten in Ancona behilflich zu sein. Als nun Vanvitelli vom Könige von Neapel nach Caserta berufen wurde, war der Zeitpunkt gekommen, wo Morena sich auf eigene Füße stellen konnte. Außer Kirchenbauten in Perugia, Foligno und Terni ist er in Rom beschäftigt mit dem Bau der reichen Kapelle Zampai in S. Antonino de' Portoghesi. In S. Alessio auf dem Aventin ist die Kapelle des Kardinals del Bagno sein Werk, ebenso der Hochaltar von S. Pantaleo. Nach seinen Entwürfen ist ein Gebäude für die Karthäusermönche bei S. Lucia della Chiavica erbaut und ihm übertrug Papst Benedict XIV. die »Modernisierung« von S. Michele e Magno (früher S. Michele in Sassia) im Jahre 1754. Er starb 1764.

Der erste Gehilfe Vanvitellis am Klosterbau von S. Agostino, Antonio Rinaldi, machte bald eine glänzendere Karriere: er wird als erster Architekt in die neue Residenz des russischen Reiches berufen. Hier betraut ihn die Kaiserin Katharina II. 1770 mit dem Bau des Lustschlosses in Gatschina. Der ins Stocken geratene Bau der Isaakskathedrale in Petersburg soll nach seinem Entwurf wieder aufgenommen werden und 1768 wird feierlich der Grundstein dazu gelegt. Doch auch dieser Entwurf ist nicht zu Ende geführt worden. — Einer der schönsten Paläste am Newa-Kai, das Marmorpalais, ebenso wie das Schloß in Gatschina, für den Günstling Katharinas II. Orlow erbaut, dankt ihm seine Entstehung.

II.

Hat man den Hof des heutigen Marine-Ministeriums betreten, so führt rechts eine Treppe in mehreren Absätzen hinauf zum ersten Stockwerke.

Auf dem zweiten Absatze steht man der überlebensgroßen Marmorstatue des Papstes Benedict XIV. (Lambertini), des eifrigen Verfechters der Lehre Augustins, gegenüber.

Giovanni Battista Maini wurde von seiten des Klosters S. Agostino mit der Herstellung dieser Statue betraut und die Bedingungen, wie folgt, kontraktlich festgelegt:

»Colla presente privata scrittura da valere come Istrum^{to} rogato da pubblico notaro convengono e si obbligano rispettivamente alle infrascritte cose il Sig^{e} Gio. Battista Maini per una parte el Pre. Mio. Diodato Corsari compagno del Rmo. Pre. Pnt. dell' Ord^{e} Agostiniano per l'altra: Il sud^{o} Sig^{e} Gio. Battista promette e si obbliga di fare la statua di Marmo rappresentante il Somme Pontefice felicem^{te} regnante col marmo proprio, e a tutte sue spese di nolo, e trasporti fino alla collocazione della statua sud^{a} nella nicchia da farsi al piano della scala del nuovo Convento di S. Agostino di Roma, ed insieme la piccola coltre di marmo, che richiedera il sito della nicchia pure a proprie spese tante del marmo, che della fattura, e trasporti come sopra: ed anche il modello di stucco in grande, per la cui struttura dovrà semplicem^{te} essergli prestata l'assistenza de' Muratori, e Falegnami dal Monastero col materiale che vi bisognerà: e tuttocio per il prezzo convenuto di scudi mille quattrocento cinquanta: li quali saranno pagati al sud^{o} Lig^{e} Gio. Battista Maini scultore dal sud^{o} Pre. Mio. Corsari nella maniera che siegue. Scudi quattrocento subito sottoscritta la presente: scudi cinquecento venticinque compiuta che sarà la statua, e cinquecento venticinque dentro il termine di un' anno da computarsi dalla situazione, e collocazione della statua nella nicchia, o per rata mese per mese, o tutti in una volta alla fine dell' anno, come meglio piacera al Sig^{e} Maini: e cosi

promettono e si obbligano rispettivam^{te} nella piu ampla forma della Rev^{da} Cam^{ra} Apostolica = Roma 15. ottobre 1747 =

Gio. Battista Maini
m'obbligo come sopra
Diodato Corsari mi obbligo come sopra.«

Aus den von Maini unterzeichneten Quittungen ergibt sich aber eine Gesamtsumme von bloß 1400 scudi, statt der 1450 im Kontrakt abgemachten. Diese Diskrepanz wird durch einen Zahlungsvermerk erklärt, der sich unter den anderen an Maini geleisteten Zahlungen befindet (Archivio Gesù. vol. 262 — Nei Registri pag. 96: Pagamenti fatti alli artisti per materiali e frutti de'censi per la nuova fabrica del convento dal 1746 al 1763. Tom. I S. 12), nämlich: »a 13 Feb^{ro} Diedi alli Sig^{ri} Dom^{co} Giovanini, e Michelangelo Colata scudi trecento per saldo del lavoro fatto assieme nel Piedistallo della statua sud^{ta}, qual lavoro fu tassato dal Sig^{r} Luigi (i. e. Vanvitelli)«. Es muß sich also im Laufe der Arbeiten zwischen Bildhauer und Auftraggeber eine Meinungsverschiedenheit bezüglich des Basamentes der Statue, sei es der Kostenpunkt oder die Qualität des Materials, gebildet haben, weswegen Maini die Ausführung des Sockels genommen und ihm dafür 50 scudi von der kontraktlich bestimmten Summe gestrichen wurden. Die Fertigstellung des Piedestals wurde den obengenannten Marmorarbeitern für die Summe von 300 scudi, nach Vanvitellis Taxation, anvertraut. Der Gesamtpreis für die Statue Benedict XIV. betrug also nicht wie früher 1450 scudi, sondern 1700 scudi. Giovan Battista Maini aus Mailand war ein vielbeschäftigter Bildhauer. Er und sein Hauptmitarbeiter Pietro Fracci, die gleichzeitig an verschiedenen Denkmälern im Lateran, S. Maria Maggiore, S. Pietro, auch an der Fontana Trevi beschäftigt waren, stehen ihrem ganzen Stilempfinden und ihrer Technik nach mitten im vergangenen Jahrhunderte drin; Maini z. B. so stark, daß er Bernini in seiner liegenden Statue der S^{ta} Anna (in Andrea della Fratte) direkt nach der Ludovica Albertoni kopiert. Und die Fontana Trevi trägt ganz den Stempel von Berninis Stilempfinden bis in die Pflanzen hinein, die naturalistisch in den Stein gemeißelt sind. Das alles, als schon die Stimmung und die Stimmen gegen das »baroccume« immer vernehmlicher wurden in den Reihen der Klassizisten, Winckelmann und Milizia an der Spitze.

Maini hinterließ eine stattliche Reihe von Arbeiten in Rom, außer der schon erwähnten Statue Benedicts XIV. und der großen Neptunstatue an der Fontana Trevi, die Bracci nach seinem Entwurfe ausführte:

Statuen:

1. Filippo Neri,
2. S. Francesco di Paola } in den Pfeilernischen von S. Peter,

3. Das Modell der Statue Clemens XII. an seinem Grabe, } in S. Giovanni in Laterano,
4. Neri Corsini mit den übrigen Grabfiguren, } in S. Giovanni in Laterano,
5. Grabmal des Marchese di Santacroce 1747, } in S. Maria in Publicolis,
6. S. Anna in S. Andrea della Fratte.

Dekorative Figuren:

7. Zwei Engel über einem Altar, } S. Agnese in Piazza Navona,
8. Denkmal Innocenz X. über der Eingangstür, } S. Agnese in Piazza Navona,
9. die Figur der »Verginità« über dem Papstwappen an der Fassade von S. Maria Maggiore,
10. zwei Engel, die Orgel haltend, in S. Pudenziana,
11. Stuckfigur auf dem Altare rechts in S. Maria de' Fornaci,
12. zwei Stuckengel in S. Maria della Scala,
13. vergoldete Stuckdekorationen im Oratorio de' Caravita.

Reliefs:

14. Relief über einer Tür in der Vorhalle von Sta Maria Maggiore,
15. Johannes. in der Wüste predigend, über der linken Tür in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano.

Begriff und Wesen des Barock.

Von **Robert Hedicke.**

I.

Die Ansichten vom Wesen des Barock befinden sich zurzeit in lebhafter Gärung. Über den Barockbegriff zu schreiben ist also höchst aktuell. Was heute die »Gemeine Meinung« unter Barock versteht, ist schwer zu sagen. Es muß das Bestreben aller Fachgenossen sein, zu einer Klärung, zu einer Verständigung über diesen Grundbegriff der Kunstwissenschaft zu gelangen.

Definition: Der barocke Geist wendet die Formen mit einer bis zur Sinnlosigkeit sich steigernden Willkür an, um eine beabsichtigte künstlerische Idee oder Wirkung darzustellen.

Kommentar: Barock ist eine Geistesverfassung, an sich kein Stil — im Sinne der Architekturstile —, kann aber stilbildend wirken, persönlicher Stil werden. Barock ist Nichtachtung der Gesetze eines Stils, Formenwillkür. Barocker Geist kann in allen Architekturstilen auftreten. — Freie oder übertreibende Anwendung von Stilformen oder Stilgesetzen ist noch nicht barock, solange die Gesetze noch beachtet werden; erst mit der Willkür, die das Stilgesetz verletzt, beginnt die barocke Bildung.— Oppositionelle Anwendung von Formen anderer Stile innerhalb eines Stils und unter Beachtung der Gesetze dieses Stils, ist an sich nicht barock, sondern führt zu Stilmischungen; kann aber barock werden, wenn Willkür die Gesetze verletzt. Barock ist also willkürliche bis sinnlose Gesetzesverletzung. — Die reine Sinnlosigkeit ist nicht barock, sondern Negierung der Kunst. Von barocker Kunst kann nur die Rede sein, wenn eine künstlerische Idee oder künstlerische Wirkungsrechnung in Frage steht, der zuliebe die barocke Willkür angewendet wird.

II.

Historisches. — Die Bezeichnung barock wurde zuerst für gewisse Erscheinungen des 17. und 18. Jahrhunderts angewendet. In dieser Zeit sind die Äußerungen barocken Geistes besonders häufig. Die Namengebung scheint in Frankreich für kunstgewerbliche Formen erfolgt und von Italien als stilo barocco übernommen zu sein. Der Klassizismus hielt die Kunst

der letzten Jahrhunderte für ungereimt, gesetz- und sinnlos, d. i. barock. Die Wiener Schule liebt die Bezeichnung »die Barocke«, während in Deutschland von »dem Barockstil« oder »dem Barock« gesprochen wird. Die grundlegenden Darstellungen sind Burckhardts Charakteristik des italienischen Barocks und Gurlitts Geschichte des Barockstils. Beide gehen vom Barockstil als etwas Gegebenem aus. Schon Burckhardt hat darauf hingewiesen, daß es in der Spätgotik Erscheinungen gibt, welche sich zur Gotik verhalten, wie Rokoko zur Renaissance, und als Rokoko der Gotik vielleicht zu bezeichnen wären. Wölfflin hat Erscheinungen, welche im Anschluß an Michelangelo der römischen Hochrenaissance in Rom folgen, barock genannt und als malerische Massenbewegung charakterisiert. Nach der Ansicht von Dehio, die ich ausser aus seinem Aufsatz über Backofen auch aus seinen Vorlesungen über Renaissance und Barock[1]) (Sommer 1909) kenne, ist ein Wesentliches für den Barock die »Dissonanz als bewußt angewendetes Kunstmittel«. Schmarsow hat das Verhältnis des Barockstils zum Rokoko untersucht. Dann hat man auch in der Spätantike, in der hellenistisch - römischen Zeit Architektur des Orients gefunden, welche den Erscheinungen des Barocks des 17. Jahrhunderts wesensgleich und formenverwandt ist. Den Anstoß zu den neuesten Untersuchungen gab die Erforschung der nordischen Spätgotik und Frührenaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, in denen barockähnliche Bildungen uns auf Schritt und Tritt begegnen.

Bei diesem Stand der Dinge ist es notwendig, die Grundfrage zu stellen und zu diskutieren: was ist eigentlich barock? Solange darüber keine Einigung erzielt ist, kann man viele Erscheinungen der Spätantike, des 15. bis 18. Jahrhunderts, sogar aller Zeiten, gar nicht analysieren. Es muß ohne Verständigung eine Anarchie der Beschreibung und Klassifizierung eintreten.

III.

Wir sehen das Wesentliche des Barocks in der Willkür der Formenbehandlung zu einem künstlerischen Zwecke[2]). Die Erscheinungsformen dieses Prinzips sind unendlich mannigfaltig und nicht ohne weiteres faßbar. Unsere Definition hat den Vorteil, daß alle in Frage stehenden Erscheinungen darin einbegriffen sind. Sie hat den historisch schwerwiegenden Nachteil,

[1]) Auch über Asymmetrie in der Spätgotik hat Dehio damals grundlegende Ideen entwickelt. Vgl. kirchliche Baukunst II 190 und Ib. prß. KS 1909, 147.

[2]) Wir gehen also vom Formalen aus, während man bisher Ideen und Kunstmittel der Barockzeit als barock bezeichnete und danach die übrigen Erscheinungen klassifizierte. Bei dem Versuch, das allen Barockerscheinungen Gemeinsame auf den bisherigen Wegen zu analysieren, stießen wir auf unüberwindliche Schwierigkeiten und suchten daher einen neuen Weg.

daß Barock als Architekturstil damit unmöglich und für das 16. bis 18. Jahrhundert eine neue architekturgeschichtliche Namengebung zu schaffen wäre. Doch das ist nur ein historischer Nachteil, eine Schwierigkeit der kunstgeschichtlichen Periodisierung und spräche nicht gegen die Begriffsbildung. Ist doch die Periodenbezeichnung Barock bisher nur ein Name für etwas gewesen, was man nicht näher kannte. Ist es doch überhaupt unmöglich, die vielen ganz verschiedenen Kunsterscheinungen dieser Zeit mit einem Namen zu bezeichnen, der nur eine Bequemlichkeit bedeutete. Diese Neuerung würde also eine stilgeschichtlich nützliche, schärfere Erfassung der Phasen der Abwandlung der Renaissance vom 16. bis 18. Jahrhundert herbeiführen: etwa vom Leicht-Graziösen (italienische Frührenaissance), zum Monumental-Gewaltig-Harmonischen (italienische Hochrenaissance), zum Schwerprächtig-Bewegten (römische Spätrenaissance), zum Überladen-Erhabenen (Jesuitenstil), zum Schwerprächtig-Klassischen (Louis XIV), zum Monumental-Anmutigen (Louis XV, Rokoko), zum Einfach-Klassischen (Louis XVI, Empire, Klassizismus). Daneben und darinnen wären die barocken Erscheinungen der Willkür und Sinnlosigkeit bis in die neueste Zeit zu beachten. Doch diese Neu-Periodisierungen sind spätere Sorgen.

Wurde bisher bei unserer Begriffsbestimmung die Architektur ins Auge gefaßt, so wäre in Malerei und Plastik nach den großen Gruppen der Stilisten und Charakteristiker, der Gesetzsucher und Naturalisten zu scheiden. Dem barocken Geiste werden Charakteristiker und Naturalisten eher verfallen als die Forscher nach Gesetz und Stil.

IV.

Betrachten wir die bisher in die wissenschaftliche Diskussion gezogenen Erscheinungen barocken Geistes in ihrem Verhältnis zu unserer Definition.

1. Antike und Gesù. — In Palmyra, Heliopolis und Petra entstehen in hellenistisch-römischer Zeit barocke Bildungen. Die konkaven Architrave verkröpfter Säulen auf konkavem Grundriß in Heliopolis, ebenso wie die abgebrochenen Dreiecksgiebelstücke auf Säulen in Petra, die an gleichlautende Bildungen des 17. Jahrhunderts erinnern, sind gegen die Gesetze der antiken Baukunst und erzeugt von Formenwillkür zugunsten bewegter Wirkung: also barock. Die Phantasiearchitektur der römischen Dekorationsmalerei in Pompeji ist ebenso wie die Grottesken der Renaissance barock. Hier ist das Prinzip des Barock: Willkür der Phantasie, im Ornament Stilgesetz geworden.

Anders ist die Stillage beim Gesù in Rom und seinen Ableitungen. Das Ideal Bramantes der ruhenden Harmonie ist verlassen; Bewegung und Kampf der Massen oder Massenrhythmik durch Michelangelo als Ideal

eingeführt, wodurch die Wirkungsrechnung sich ändert. Traveen verschiedener Breite und mit enggestellten Stützen als kämpfend zu empfinden und mit einem Monumentalgiebel zusammenzuzwingen ist an sich nicht barock, sondern Konsequenz der Idee, in welcher der Künstler frei ist. Verletzung der Renaissancegesetze in der Fassade als Ganzem liegt nicht vor. Ebensowenig ist Anwendung elliptischer statt Kreisformen an sich als barock zu bezeichnen. Es kann in krummen Linien streng gesetzmäßig komponiert werden. Inwieweit Details des Gesù barock sind, d. h. willkürliche Formen anwenden, ist Sache der Einzeluntersuchung und hier nicht zu diskutieren. Das was Wölfflin in seiner Schrift als Barock analysiert hat, ist im Sinne unserer Definition nicht barock, sondern Stilabwandlung auf Grund einer neuen Idee und ästhetischen Wirkungsrechnung vom Harmonisch-Ruhenden zum Kampfbewegten.

Diese Wandlung hat sich in der Seele Michelangelos vollzogen und ist von seinen Schülern als Neuheit übernommen worden. Der Seelenzwang eines Einzelnen wurde Zeitmode und Zeitstil. Darin ist an sich nichts Barockes, es ist ein historischer Vorgang. Inwieweit der »Vater des Barock« selbst barock ist, bedarf hier einer Erörterung. Michelangelo hat für sich die Freiheit genommen, seine Seelenkämpfe in der Kunst darzustellen und ihnen seine Motive zu entnehmen. So in Skulptur und Architektur. In der Skulptur ist ein häufiges Motiv seiner späteren Zeit das Sichdurchringen von der Dumpfheit des Urzustandes der Seele zum Licht der Geistesklarheit. Es entstände Barock, wenn die anatomischen Formgesetze gar zu sehr mißachtet würden. Das kommt bei Michelangelo, dank seines hohen Formgefühls, selten vor und tritt erst bei den Schülern häufiger ein. In der Architektur äußert sich derselbe Seelenzustand im Kampf der gärenden Masse mit der sie bezwingenden Ordnung. So in St. Peter, so in der Vorhalle der Laurenziana. Auch hierbei ist von Barock erst zu reden, wenn die Renaissanceformen zu sehr mißachtet, willkürlich und gesetzwidrig werden. In St. Peter ist die Grenze der Gesetzmäßigkeit nicht überschritten. Hingegen sind in der Bibliotheksvorhalle mit dem willkürlichen Heraustreten der Wand, der sinnlosen Krummlinigkeit der Treppe, der disproportionierten Ordnung, dem willkürlichen Detail die Formen als barock zu bezeichnen.

An dieser Stelle sei auch bemerkt, daß Disharmonie oder Dissonanz und Asymmetrie an sich nicht barock sind, vielmehr der Harmonie und Symmetrie als ästhetische Kategorien an Kunstwert gleichstehen, daß aber dissonierende und asymmetrische Bildungen naturgemäß leichter in barocke Willkür der Formen verfallen als die harmonischen und symmetrischen. Im Kampfstil entstehen leicht Dissonanzen. Michelangelo hat sie eingeführt. Inwieweit hier Barock auftritt, ist Frage des Einzelfalls und von der formalen Detailanalyse festzustellen.

V.

2. Spätgotik und Renaissance. — Wer die Denkmäler des 15. oder 16. Jahrhunderts im Norden analysieren will, der muß sich darüber klar werden, was als barock anzusprechen sei. Wir wollen hier die Niederlande, als das uns bestbekannte Gebiet, der Betrachtung zugrunde legen. In der Spätgotik des 15. Jahrhunderts treten strenge, freie, übertriebene, oppositionelle und barocke Richtungen auf in vielfältiger Mischung. Wer ein Denkmal dieser Zeit beschreiben will, muß dazu Stellung nehmen. Streng-gotische Formen sind diejenigen, welche den Gesetzen der klassischen französischen Gotik entsprechen. Die freie Richtung wendet diese Formen in freier Synthese und Fortbildung, doch unter strenger Beachtung der Stilgrenzen an. Die übertreibende Gotik achtet immer noch das konstruktive Gesetz des Stils und überspannt dieses nur zum äußersten, ohne in Barock zu verfallen. Aus Opposition gegen das alternde Stilprinzip oder einer Tradition folgend, werden hie und da in stilstrenger Weise nichtgotische Formen und Typen dem gotischen System eingefügt, die in keiner Weise als barock zu bezeichnen sind. Barock entsteht erst, wenn Willkür oder Sinnlosigkeit die Grenzen gotischer Gesetze nicht mehr achtet.

Die Renaissance beginnt im Stilchaos dieser gotischen Richtungen und vermehrt das Chaos in der Übergangszeit, wo zunächst unverstandene und willkürliche, d. h. barocke Renaissanceformen hinzutreten. Erst allmählich fallen die gotischen Formen absterbend ab, die unverstandenen Renaissanceformen wandeln sich zu verstandenen, und mit dem Einzug streng stilmäßiger Renaissance verschwindet zeitweise der Barock ganz, um bald mit Beherrschung und Freiheit der Renaissance wieder aufzutreten.

Als Beispiele streng gotischer Bildungen seien die raumschöne und einheitliche Kirche Ste. Waudru in Mons und der Lettner der Löwener Kathedrale genannt. Am zahlreichsten sind bis 1540 die Werke der freien und übertreibenden Richtung. Ihr gehören Gebäude, wie die Heilig-Blut-Kapelle in Brügge oder die Jakobskirche in Lüttich an. Die meisten Rathäuser, z. B. in Brüssel, Löwen, Audenarde, Gent, das Brothaus in Brüssel sind hier zu erwähnen. Die übertrieben hohen Turmbauten oder Projekte von Mecheln, Mons, Antwerpen entstammen einer allgemeinen spätgotischen übertreibenden Tendenz. Die Lettnergruppe von Walcourt, Lierre, Tessenderloo, Aerschot, viele Schnitzaltarschreine, die Tabernakel von Courtray, Löwen, Tongerloo u. a., Gestühle wie das von Löwen, Kamine u. v. a. sind Zeugen dieser Richtungen, die im Einzelnen ineinander übergehen und in denen Freiheit und Übertreibung oft schwer zu scheiden sind.

Ein Ausdruck freien und zugleich oppositionellen Sinnes ist das Prinzip des organischen Wachstums im Gegensatz zum mathematisch Konstruierten.

Dadurch entsteht eine freie Krummlinigkeit, die der strengen Gotik zuwider und im realistischen Sinn der gotischen Pflanzenornamentik ihre Wurzel hat. Das organisch gewachsene Astwerk führt sehr leicht zu Übertreibung, sehr leicht zu willkürlicher, barocker Verletzung des gotischen Gesetzes. Als Beispiele diene das Astwerk überhaupt in seiner vielfachen Verwendung, die krummen Endigungen von Wimpergen, Erkern, Tabernakeln, Gefäßbildungen u. v. a.

Als Oppositionserscheinung sei die Anwendung der Säule im gotischen Organismus erwähnt, sei es im Kirchengebäude an Stelle des Pfeilers, sei es als Stütze oder Fuß, z. B. beim Tabernakel. Die Säule zerstört gewissermaßen den konstruktiven Sinn des Dienstpfeilers als Gewölberippenträger und widerstrebt daher dem gotischen Gesetz. Aber der Neues suchende Sinn hat sich hier ein seit der romanischen Zeit bekanntes antikes Bauglied angeeignet und verwendet es streng gesetzmäßig in neuer Weise, so daß nicht von barocker Willkür, sondern von Opposition gegen das Gesetz gesprochen werden muß.

Ebenso ist das Prinzip der Asymmetrie an sich kein barockes, sondern oppositionelles Prinzip, da seine Anwendung eine feine gesetzmäßige Wirkungsrechnung erfordert. Erst wenn es willkürlich gebraucht wird, entstehen leicht barocke Bildungen. Das Kirchengebäude, wie die meisten Typen der Innendekoration, sind nach strenger Gotik symmetrisch komponiert. Neues suchend wendet der freie und oppositionelle Sinn der Spätgotik gern die Asymmetrie an, indem er eine Kanzel asymmetrisch ins Hauptschiff aus praktischen Gründen setzt und zur malerischen Wirkung gestaltet. Das Hauptportal wird nicht an die Westfassade, sondern vielleicht an die Nordseite gelegt, an eine beliebige Stelle des Langhauses oder dicht ans Querschiff gerückt. Der Turm tritt als Hauptwirkungsstück neben das Langhaus. Eine Kapelle wird an einer beliebigen Stelle eingeschaltet und außer Proportion als reiches Effektstück behandelt. Oder der ganze Bau ist darauf berechnet, ein bestimmtes Dekorationsstück in Wirkung zu setzen. Daraus entstehen zahlreiche Asymmetrien des Grundrisses, Aufrisses, der Außen- und Innensicht. Die so hervorgerufenen Disharmonien und Dissonanzen machen die Bauwerke sehr reizvoll[3]). — Ferner entsteht das Netz- und Sternwerk in Opposition gegen die Monotonie des Gewölberippenbildes. Endlich kann das obengenannte Prinzip des organischen Wachstums zu oppositionellen Bildungen führen.

Was ist nun in der Spätgotik als Barock zu bezeichnen, als Willkür um des Effektes willen? In der Monumentalarchitektur der Spätgotik

3) Der Gesichtspunkt des malerischen Städtebildes, der vielfach hierbei leitend ist, gehört nicht in diesen Zusammenhang.

kommen barocke Bildungen kaum vor, das ist der sogen. Barockzeit vorbehalten. In dem weiten Gebiete der Dekoration dagegen sind barocke Elemente häufig. Der typische Fall ist Nichtbeachtung des konstruktiven Gerüstes um eines dekorativen Effektes oder übertriebenen, maß- und sinnlosen Reichtums willen. Eine Anzahl oben besprochener Elemente kann willkürlich oder sinnlos verwendet werden, wie die Säule, die Asymmetrie, das organische Wachstumsprinzip, das Gewölbenetzwerk, das Astwerk. Das Netz- und Sternwerk ist nur dann barock, wenn es z. B. im Hallenbau frei die Fläche als Maske überspinnt, ohne konstruktiv Gewölbeträger zu sein, während die Konstruktion unsichtbar anders gelöst ist. Im dekorativen Astwerk ist ein häufiger Fall das intermittierende Astwerk. Abgebrochenes, sich totlaufendes, frei, ohne sichtbaren Träger, aufgesetztes Ast- und Maßwerk ist barock. Andere Fälle des Barock sind schiefgestellte Portale und Fenster, gequetschte Wimperge, nicht motivierte Vorkragungen u. a. Die versteckte Horizontalität mancher Bauten, wie Audenarde und Brothaus von Brüssel, ist dagegen nicht barock, obgleich gegen das gotische Gesetz, sondern Stilmischungserscheinung der eindringenden Renaissance, welche regularisierend wirkt.

Als Schulbeispiel eines barocken Werkes sei der Lettner von Dixmude [4]) genannt. Die allgemeine konstruktive Teilung des spätgotischen Lettnertypus ist beachtet, die Pfeilerlinien und Bogenmitten sind betont, dazwischen die Nischen für die Grüppchen. Sonst eine dekorative und konstruktive Orgie. Der kantonierte Pfeiler mit verschiedenen Schaftringen ist so gebildet, daß ein feiner, säulenartiger und durch Schaftring zerlegter Dienst optisch als Träger erscheint: also der tragende Teil ist optisch der schwächste. Darüber ein breites Korbkapitell aus Ast-Netzwerk mit konkavliniger Kapitellplatte, auf der das gotische System aufsitzt. Die Wimperge zeigen verschiedene Schichten in Korbbogen, gestelzten Korbbogen, Zickzackbogen mit sich totlaufenden und frei aufgesetzten Rippen. In dem Mitteljoch ein gequetschter, vorkragender Wimperg mit ganz willkürlicher Rippenbildung. Dazwischen toll gewordenes Maß- und Astwerk, intermittierend, sich totlaufend, frei aufgesetzt, ausnahmsweise auch konstruktiv verständlich. Der obere Abschluß in einer freien konkav-konvexen Wellenlinie mit Spitzen. Barockes Maßwerk findet sich in den Füllungen der Chorseite und dem spitzenartigen Innenbesatz der Korbbogen. Das Ganze ist höchst virtuos und höchst delikat gearbeitet. Das ist die tollste Barockleistung der niederländischen Spätgotik, neben welcher der Erker des Genter Rathauses, die Brügger Kapelle u. a. zahm wirken. Vereinzeltes barockes Detail findet sich an den meisten Werken der letzten Spätgotik und frühen Renaissance.

---

[4]) Ysendyck, Documents classés, 2e série, J. 6.

In diese Fülle noch ungeklärter, nach Neuem drängender Richtungen eines Stils, der seine Formensprache beherrscht und sich in zeitgemäßen Aufgaben zu entfalten beginnt, dringt nun die Renaissance als neue Richtung ein, zunächst nur neue dekorative Details arabesker Art oder Einzelmotive bringend. Die Folge ist zunächst die Entstehung stark barocker Bildungen in Mischung willkürlicher Spätgotik und unverstandener Renaissanceelemente. Dieser Zustand ist zwar von kurzer Dauer, aber in Brügge z. B. deutlich im Kanzleigebäude und in den Bildern Blondeels und seiner Schule erkennbar. Während die arabeske Richtung sich schnell abklärt, die spätgotischen und unverstandenen Renaissanceelemente abstreift und zur strengen Renaissancedekoration von Audenarde und Hal unter Führung von Gossart und Orley gelangt, lebt der barocke Geist eine Zeitlang in der grottesken Richtung der Blondeel, Bos, Collyns, Floris weiter, bis die stilstrenge Renaissance ohne barocke Elemente im Florisstil durchdringt und herrschend wird. Barocke Bildungen der arabesken Richtung finden sich in Epitaphien, Altarrahmen, Glasfenstern, Gildenwappen. Der grottesken Richtung entstammen außer den eigentlichen Grottesken gewisse Bildungen der Rollwerkkartuschen, Masken, Gefäße, besonders der gestochenen, während die plastischen meist frei davon auftreten.

Die Mischungen dieser Richtungen in der Zeit von 1450—1550 ergeben eine bedeutende Schwierigkeit der Analyse und Denkmalsbeschreibung. Nur eindringende Kenntnis wird hier das Richtige treffen können. Die Zeit gehört zu den schwierigsten der kunstgeschichtlichen Entwicklung und stellt die Forschung vor manche noch ungelöste Frage.

Obgleich diese Betrachtung barocken Geistes sich auf die Niederlande beschränkte, so lassen sich in den anderen Ländern analoge Richtungen und Erscheinungen darlegen, so daß die Grundgedanken für den ganzen Norden mutatis mutandis gelten.

VI.

3. Barockzeit. — Man ist gewohnt, das 17. und einen Teil des 18. Jahrhunderts als Barockzeit, ihren Stil als Barockstil zu bezeichnen. Die Namengebung stammt aus einer Zeit, als man die anderen Barockerscheinungen noch gar nicht oder nicht genauer kannte. In der Tat sind in dieser Zeit die barocken Bildungen besonders häufig, und es gibt eine Anzahl Bauten, Bilder, Skulpturen, ja kleine Perioden und Kunstgruppen, in denen alles Andere in Barock unterzugehen scheint. Daneben finden sich Richtungen, Gruppen, Kreise, die eine völlig strenge Renaissancearchitektur bilden und keine Spur von Barock zeigen, wie der Louis XIV.-Stil am Pariser Hofe. Überhaupt geht immer eine strenge der willkürlichen Richtung parallel[5]).

5) So schon H. v. Geymüller.

Da Barock eine persönliche Geistesverfassung ist, die nur selten einem weiteren Kreise sich suggeriert, da die großen Meister selten barock sind, da das Stilgefühl in ihnen zu stark und zu lebendig ist, so sind es meist geringere Meister von großer Virtuosität und Routine, sowie Nachahmer, die sich dem Barock hingeben. Barock ist also als Ausnahme, als Akzessorium, nicht als Hauptrichtung — auch in der sogen. Barockzeit — zu betrachten und ist als Stilbezeichnung für eine große Periode aufzugeben. Allerdings kommt es in der Barockzeit vor, daß auch große Meister, wie Bernini, Barockwerke schaffen; doch auch hier nur ausnahmsweise.

Als die Meister die Renaissanceformen zur Zeit Michelangelos zu beherrschen beginnen, und ein anderer Stil überhaupt nicht mehr in Frage steht, da beginnt die Architektur Europas zum erstenmal sich nicht mehr nach Stilen, sondern nach ästhetischen Kategorien zu wandeln, die oben (unter III) genannt wurden. Daneben läuft der Barock als Akzessorium der Freiheit und Stilbeherrschung, als persönliche Willkür in einer Zeit, die dem Neuen und dem Effekt nachjagte.

Es ist überflüssig, Beispiele für barocke Bildungen in dieser bisher sogen. Barockzeit anzuführen, da sie allgemein bekannt und anerkannt sind. Die Periodenbezeichnung »Barockzeit« muß fallen, wenn man die übrigen genannten Erscheinungen auch als barock bezeichnen will und aus dem Grunde, weil sie sinnlos und unbezeichnend für die Fülle verschiedener Kunstrichtungen in der bisher sogen. Barockzeit ist. Die Kunstwissenschaft muß über Begriff und Wesen des Barock zu einer Verständigung gelangen.

VII.

4. Malerei und Plastik. — Was in Malerei und Plastik als barock zu bezeichnen sei, ist ebenfalls nicht ganz leicht zu sagen. Die Hauptgruppen der Meister scheiden sich in solche, welche die ideale, allgemeingültige Form erstreben, und solche, welche die charakteristische Naturform darstellen wollen. Danach könnte man Stilisten oder Gesetzsucher und Naturalisten oder Charakteristiker sondern. Die ersten scheiden für den Barock ganz aus, die letzteren verfallen leichter der Willkür. Doch auch unter den Naturalisten sind es meist Künstler zweiten bis dritten Ranges, die Nachahmer, die Virtuosen und Routiniers, welche dem Barock verfallen. Seltener und ausnahmsweise beteiligen sich die großen Meister.

Es ist Sache der Einzelanalyse, willkürliche oder sinnlose Farbenwahl festzustellen. Die malerische Form wird dann barock, wenn sie die Gesetze der Anatomie oder der Natur willkürlich verletzt zum Zwecke eines Effekts. Wann ein Kopf oder ein Knie, wann ein Baum oder ein Vogel barock gebildet ist, wird sich unschwer im Einzelfall erkennen lassen. Ein Gewand

ist willkürlich, wenn die darunterliegende Form des Leibes, des Beines mißachtet ist zu einem dekorativen Effekt. Daher ist Michelangelo in Malerei und Plastik dann barock, wenn er Hals- und Beinlängen oder Einzelmuskeln willkürlich übertreibt, um ein Titanenhaftes oder Geistig-Horvorragendes darzustellen. Er hält meist die Grenze grade noch inne, während seine Nachahmer meist dem Barock verfallen. Dehio hat Backofen [6]) mit Recht einen Barockmeister genannt. Wir sehen gemäß unserer Gesamtauffassung das barocke Element bei Backofen nicht in den neuen Ideen und Kunstmitteln als solchen, sondern in den formalen Willkürlichkeiten zugunsten neuer Wirkungen (Kniezeichnung, Köpfe, Gewandmotive). Ebenso wird Claus Berg im Knudsaltar von Odense (Dänemark) [7]) barock, um Personen zu charakterisieren, Gewänder in dekorative Bewegung zu versetzen. Grünewald vereinigt Barock der Form mit Barock der Farbe zu gewaltigen Wirkungen. Bei den großen »Barock«malern, Velasquez, Rubens, Rembrandt dürfte Barock nach unserer Definition selten zu finden sein, da sie ihre Wirkung zu ernst abwägen und die Form zu genau kennen und achten.

VIII.

Wir verhehlen uns nicht, welche Schwierigkeiten und delikaten Stilfragen hier zur Diskussion stehen. Im Einzelfall wird man allerdings bei näherer Betrachtung auf Grund unserer Defintion meist zu einem bestimmten und klaren Ergebnis kommen. Beispiele wurden zahlreich angeführt, wie diese Analyse vorzunehmen ist.

Heute, wo überall mit sogen. Barockformen gearbeitet wird, nachdem Renaissance und Gotik zurückgetreten sind, wo die Synthese der dem modernen Bedürfnis angepaßten und bodenständigen Barockform mit modernster Form und modernster Materialgerechtigkeit gesucht wird, ist Barock höchst aktuell, und die Frage: was ist barock? wird wohl das Interesse weiter Kreise erregen. Mögen diese Zeilen zu einer Diskussion, zu einer Verständigung beitragen.

---

[6]) Ib. prß. KS. 1909.

[7]) Beckett, Altertavler i Danmark.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 10 a] In sant Cecilia wochen [= 18.—24. November] außgeben:

Den Steynmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn Item Kuncz Lange[n], Mertein, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Hennslein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns vnd Hannßenman, ydem 6 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 ℔ 9 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 57 dn. 9.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 15 dn. Item Küncz Schüster 5 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genüczt 5 tag, yden 1 ℔ 1 dn. zu lon. Item 12 dn. Inn allen zu pad, Macht ℔ 20.

Dem czymerman.

Item Ewerlein czalt 4 taglon zu 18 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 2 dn. 15.

In sant Andreas wochen [= 25. November bis 1. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen, Mertein, Hanns Czeyßer, Pertholt vnd Henslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Michel vnd Niclas vom Hoff, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 tag-

lon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt. Item mer 10 ℔ geben Mertein Vnverdorben von geheyß wegen Herren Hanns Volkamer vnd Lorencz Haller, Macht ℔ 61 dn. 11.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 15 dn. Item Kuncz Schuster 4 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genuczt 5 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 19 dn. 22.

Den czymmerlewten.

Item Ewerlein 5 taglon zu 18 dn. Item 3 dn. zu padgelt. Item mer 9 ℔ geben von geheyß wegen Herren Hanßen Volkamer vnd Lorencz Haller, das er dester fleißiger gewest ist, Macht ℔ 12 dn. 3.

Dem sloßer.

Item Meister Vlrich, der stat-sloßer, hat 2 große eyßen derstoßen, oben zu der wintten. Item 4 große eyßerne negel vntter die wintten mit gefast. Item 1 großen nagel zu der scheyben gemacht, fur das als zu lon 6 ℔. Item mer 1 thur angehanden (!) an den obern sagerer, daran gemacht ein czwifachs schloß vnd ein dar haben (!) schloß, zu itzlichem gemacht 2 schlußel, darfur zu lon geben 18 ℔, Macht als in summa ℔ 24.

Sunst außgeben.

Item 29 dn. fur 1 schefflein mit pech. Item 1 dn. fur vnslet. Item 13 dn. fur smer vnd wagensmir hynnen vnd auf den perck. Item 17 dn. von eim peyhel zu stechelen. Item 5 dn. vmb 1 schlegel, als in die hütten, Macht in summa ℔ 2 dn. 5.

Summa der czweyer wochen Macht 199 ℔ 5 dn.

Blatt 10 b] In sant Nicolaus wochen [2.—8. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange, Mertein vnd Hanns Czeyßer ydem 4 taglon zu 18 dn. Item 8 gesellen, ydem 4 taglon zu 16 dn. Item Cristoffel 1 taglon zu 16 dn. Item Johanns 4 taglon zu 12 dn. Item 4 tagloner, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 13 dn. zu padgelt. Item mer geschenckt

Meister vnd gesellen 3 ℔ zu schloßstein [156]), Macht als in summa ℔ 46 dn. 13.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 18 dn. Item Stephan 3 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 3 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert genuczt 2 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 11 dn. 17.

Den czymmerlewten.

Item dem Ewerlein 3 taglon zu 18 dn. Item 3 dn. zu padgelt, Macht ℔ 1 dn. 27.

Dem Sleyffer.

Item 140 sneyden geschliffen den czymmerlewten, von ydem 100 geben 42 dn., Macht als in summa ℔ 1 dn. 28.

Latten kaufft.

Item dem Kuncz Klugel hab ich czalt 60 latten, darfur geben zu hawelon 1 ℔ 6 dn. Item dem Göczen zu furlon geben 1 ℔ 18 dn., ℔ 2 dn. 24.

Negel czalt.

Item der Annan Köplin czalt 700 pünnegel, ydes zu 18 dn., genüczt zu decken vnd zu beslahen, Macht ℔ 4 dn. 6.

In sant Lucien wochen [= 9.—15. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 9 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 47 dn. 5.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 18 dn. Item Stephan 6 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 15 dn. Item 1 pfert gehabt 4 tag, yden 1 ℔ 1 dn. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 19.

Sust außgeben.

Item 9 dn. fur 2 ℔ wagensmir zu den Karren in die hutten. Item 10 dn. geschenckt der Grolatin Knecht, das

---

[156]) Vgl. hierüber die Einleitung.

er die eyßen auß- vnd eingefurt hat zu dem smit vnd 1 karren auf den perg gefurt. Item 4 dn. fur 1 puschell stroe in die hutten, Macht dn. 23.

Summa der zweyer wochen Macht 138 ℔ 12 dn.

Blatt 11 a] In sant Thomas wochen [= 16. bis 22. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer 5 taglon zu 18 dn. Item Mertein 3 taglon zu 16 dn. Item 9 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item In allen 1 ℔ 8 dn. zu padgelt, Macht ℔ 42 dn. 26.

Item mer Meister Mathes vnd Kuncz Langen czalt quatuor temporum gelt, geben ydem 1 gulden an gold, Macht an Müncz ℔ 15 dn. 4.

Den Steinmeczen (!) [157].

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 7 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 12 dn. 20.

In der heiligen cristwochen [= 23.—29. Dezember] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 2 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 2 taglon zu 18 dn. Item 5 gesellen, ydem 2 taglon zu 16 dn. Item Johanns 2 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 3.

Item Meister vnd gesellen geben zu dem newen Jar, Macht in summa ℔ 2.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 1 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 1 taglon zu 18 dn. Item Stephan 1 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 1 taglon zu 15 dn. Item mer dem Rinckel Jorg 2 ℔ geschenckt zu erlengent (!) Seins lones, Macht in summa ℔ 4 dn. 28.

In des newen Jarstag wochen [= 30. Dezember 1464 bis 5. Januar 1465] außgeben:

---

[157]) Soll heißen Steinprecheren.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Linhart Steyrer 2 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12. Item 23 dn. Inn allen zu padgelt, Macht ℔ 28 dn. 15.

In sant Erhart wochen [= 6.—12. Januar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Lange[n], Hanns Czeyßer vnd Henslein, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 35 dn. 5.

Summa der vier wochen Macht 157 ℔ 11 dn.

Blatt 11 b] In sant Anthonien wochen [= 13. bis 19. Januar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 20 dn. zu padgelt, Macht ℔ 31 dn. 14.

In sant Paulus wochen conversionis zu latein genant [= 20.—26. Januar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Henslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 3 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Thomas von Sterczing 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 29 dn. 27.

In vnßer lieben frawen lichtmeß wochen [= 27. Januar bis 2. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Küncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Henslein, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 4 gesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn. Item Linhart von Sterczing 1 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item 23 dn. zu padgelt, facit ℔ 30 dn. 29.

In sant Dorothea wochen [= 3.—9. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Thoma von Sterczing 3 taglon zu 16 dn. Item Hanns von ...[158]) 4 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 18.

In sant Valenteins wochen [= 10.—16. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 12 dn. Item Küncz Langen vnd Hanns Czeyßer, ydem 6 taglon zu 18 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 6 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 38 dn. 2.

Summa der fünff wochen Macht 169 ℔.

Blatt 12 a] In sant Peters wochen Kathedra zu latein genant [= 17.—23. Februar] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 5 taglon zu 12 dn. Item Kuncz Lange vnd Hanns Czeyßer, ydem 5 taglon zu 18 dn. Item 16[159]) (!) gesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn. Item Johanns 5 taglon zu 12 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt. Item Merck eben: sant Peterstag[160]) was an eynem freytag vnd am sampstag darnach Must ich den gesellen geben sumerlon Macht mer In allen 1 ℔ 25 dn. vnd also sol man aüch thun noch sant Gallentag mit dem Wintterlon, Macht als in summa ℔ 34 dn. 21.

Item 2 ℔ Meister vnd gesellen geschenckt zu sant Peters fest[160]), Macht ℔ 2.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 18 dn. Item Stephan 5 taglon zu 17 dn. Item Rinckel Jorg vnd Kuncz Schuster, ydem 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt.

---

[158]) Der Name fehlt.

[159]) Soll heißen 6.

[160]) d. h. Petri Stuhlfeier.

Item 1 ℔ 10 dn. hab ich in allen geben, do man sie wider bestellet, Macht als in summa ℔ 16 dn. 10.

Item mer Meister Ewerhart Stegerwalt geschenckt 1 gulden an gold die vergangen 2 Jar zu eyner lybung von geheyß herren Hanßen Volkamer, der Macht an müncz in summa ℔ 7 dn. 18.

In der wochen noch Mathie [= 25. Februar bis 2. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 5 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Langen, Hanns Czeyßer vnd Hanns[161]), ydem 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 26 dn. zu padgelt, Macht ℔ 42 dn. 21.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 23 dn. Item Hans Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 4 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 20 dn.

Item Küncz Schuster 4 taglon zu 18 dn. Item In allen 10 dn. zu pad ℔ 14 dn. 15.

In der wochen Perpetue vnd Felicitatis [= 3. bis 9. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 18 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hans, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item 6 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item In allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 54 dn. 11.

Item mer Meister Mathes vnd Küncz Langen, ydem geben 1 gulden an golde zu quatuor = temporum = gelt, Macht an Muncz in summa ℔ 15 dn. 6.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 5 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 20 dn. 14.

Summa der dreyer wochen Macht 207 ℔ 26 dn.

---

[161]) Er wird weiterhin auch Hanns lawberhawer genannt.

Blatt 12 b] In sant Gregorien wochen [= 10. bis 16. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Seim Jungen 6 taglon zu 18 dn. Item Seim Jungen Purckhart 6 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hanns, lawberhawer, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item Hanns von Ochßen fürt 5 taglon zu 24 dn. Item 3 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 23 dn. zu padgelt, Macht ℔ 46 dn. 23.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item In allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 4.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 22 dn. 23.

In sant Benedicten wochen [= 17.—23. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen Purckhart 6 taglon zu 11 dn. Item Hanns von Ochßenfurt 4 taglon zu 24 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hanns, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item In allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 51 dn. 23.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item In allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 4.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 5 fur, yde zu 45 dn., Macht in summa ℔ 7 dn. 15.

Eyßen käufft.

Item dem Kristen czalt 24 ℔ eyßen, ydes zu 4 dn., genüczt zu den türlein in die fenster oben in den newen sagerer. Item 5 ℔ darvon zu machlon dem Vlrich, schloßer.

Item 2 ℔ fur 68 pindeyßen, gemacht auß altem eyßen in dieselben glesser, Macht als in summa ℔ 9 dn. 24.

Sust außgeben.

Item 14 dn. fur 1 firtel leyms. Item 17 dn. vmb wagensmir vnd smer hynnen vnd auf den pergk. Item 2 dn. vmb kolen. Item 1 ℔ 3 dn. vmb 1 fuder holcz zu walczen in die hutten. Item 1 ℔ 20 dn. vmb pappir, carpertell[162]) vnd tincten[163]) mir zu verschreyben, die vergangen 2 Jar, Macht als in summa ℔ 3 dn. 26.

Summa der czweyer wochen Macht 184 ℔ 22 dn.

Blatt 13 a] In vnßer liben frawen wochen Anuncciacio zu latein genant [= 24.—30. März] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen 5 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer vnd Hanns, lawberbawer, vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item 29 dn. zu pad, Macht ℔ 45 dn. 19.

Den Steinprecheren.

Item Meister Ewerhart Stegerwalt 5 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 5 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 5 taglon zu 15 dn.; ist in der wochen angetretten. Item In allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 18 dn. 27.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 22 dn. 23.

Vmb glaß vnd dem glaßer zu lon.

Item 1500 venedisch glaßscheyben, ydes 100 zu 4 ℔, Michel Güt, dem Kaüffman. Item 400 Mynner 1 firtel hat dargeben Meister Hanns Herttenwerger, darfur geben 15 ℔. Item mer 55 ℔ 15 dn. zu machlon, von ydem 100 3 ℔, das vbrich hat er nachgelassen, Macht ℔ 130 dn. 15.

In sant Ambrosii wochen [= 31. März—6. April] außgeben:

---

[162]) Wohl zu ma. coopertura, coopertorium = Einband von cooperire einbinden. Zahlreiche Belegstellen für den Gebrauch dieser Worte bei Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, insb. im Kapitel über den Einband. Lexer I, 1676, führt an copert oder puchdeck, textura.

[163]) d. h. Tinte.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 6 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lang, Hans Czeyßer, Hanns, lawberhawer, vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 6 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn. Item Hanns Perer [164]), ein payer [165]), 3 taglon zu 22 dn. Item Johanns 6 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 29 dn. zu padgelt, Macht ℔ 55 dn. 17.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 6 taglon zu 22 dn. Item Stephan 6 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 6 taglon zu 15 dn. Item 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 24 dn. 6.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 18 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht zu tringkgelt, Macht ℔ 27 dn. 8.

Summa der czweyer wochen Macht 324 ℔ 25 dn.

Blatt 13 b] In der heiligen Marter wochen [7. bis 13. April] außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item seim Jungen 5 taglon zu 11 dn. Item Küncz Lange, Hanns Czeyßer, Hanns, lawberhawer, vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 5 taglon zu 24 dn. Item 5 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. Item Vlrich Swabe 4 taglon zu 22 dn. Item Johanns 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 48 dn. 15.

Den Steynprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 6 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 5 taglon zu 22 dn. Item Stephan 5 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 6 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 6 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 5 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 21 dn. 7.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 15 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 22 dn. 23.

In der heiligen Osterwochen [= 14.—20. April] Außgeben:

---

164) Oder Perr. Geschrieben ist Per mit einem Haken über dem r, der gewöhnlich er bedeutet.

165) d. h. aus Bayern.

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 3 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lange, Hanns Czeyßer, Hanns, lawber knecht (!), vnd Hanns von Ochßenfurt, ydem 3 taglon zu 24 dn. Item 6 gesellen, ydem 3 taglon zu 22 dn. Item Hanns, ein Osterreicher, 2 taglon zu 22 dn. Item Johanns 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 2 dn. zu padgelt, Macht ℔ 33 dn. 28.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 3 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 1 taglon [zu] 22 dn. Item Stephan 3 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 3 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 3 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 3 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 10 dn. zu padgelt, Macht ℔ 10 dn. 23.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 13 dn. 23.

Sust außgeben von dem abhawen der Stein.

Item Linhart Gawch hat gefurt 150 Karren fuder, yde von 2 geben 2 dn. 1 haller. Aüfgehort in vnßer lieben frawen wochen lichtmeß. Item mer 14 dn. czalt fur 1 Karrenpawm zu machen, den er zuprochen hett, wenn ich was nicht herheimen vnd Lorenncz Haller hett in gelont, Macht in summa ℔ 6 dn. 19.

Summa der czweyer wochen Macht 157 ℔ 18 dn.

Blatt 14 a] In sant Georgii wochen oder des heiligtümß weysung [= 21.—27. April] Außgeben:

Den Steinmeczen.

Item Meister Mathes 6 ℔. Item Seim Jungen 4 taglon zu 11 dn. Item Kuncz Lang, Hans Czeyßer, Hans, lawberhawer, vnd Hanns von Ochsenfurt, ydem 4 taglon zu 24 dn. Item 7 gesellen, ydem 4 taglon zu 22 dn. Item Johanns 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 1 ℔ 5 dn. zu padgelt, Macht ℔ 43 dn. 28.

Den Steinprecheren.

Item Ewerhart Stegerwalt 4 taglon zu 23 dn. Item Hanns Paternoster 4 taglon zu 22 dn. Item Stephan 4 taglon zu 21 dn. Item Rinckel Jorg 4 taglon zu 20 dn. Item Kuncz Schuster 4 taglon zu 18 dn. Item Erhart Poffan 4 taglon zu 15 dn. Item Inn allen 12 dn. zu padgelt, Macht ℔ 16 dn. 8.

Dem Steinfurer.

Item Peter Fugel 9 fur, yde zu 45 dn. Item 8 dn. dem furknecht, Macht ℔ 13 dn. 23.

Dem Smid.

Item Peter, smid pey sant Martha, hat gespiczt in die hutten 9000 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 30 messel gestehelt, yden zu 3 dn. Item 28 exczt gestehelt, yde zu 12 dn. Item 6 Klammeren gemacht auß seim eyßen, yde zu 7 dn. Item 4 czymerczangen gemacht aus vnßern eyßen, yde zu 7 dn. Item 2 hebstangen hat er derlegt vnd derstoßen, yde zu 20 dn. Item 15 newe exczt auß vnßern eyßen vnd von seinem stahel gemacht, yde zu 24 dn. Also vil macht die Summa in die hütten 66 ℔ 3 dn.

Item mer auf den Steinpruch 2000 spiczen, ydes 100 zu 12 dn. Item 13 gestehelt perckeyßen, fur ydes zu lon 12 dn. Item newe hawen von seinem czewg, darfur geben 1 ℔ 12 dn. Item 2 hawen gestehelt, von yder zu lon 14 dn. Item 17 gesweist keyl, von ydem 2 dn. Item 2 hawen gespiczt, von yder 1 dn. Item 2 perckeyßen derstoßen, von ydem 3 dn. Item 12 dn. den knechten zu tringkgelt. Item 1 ℔ 2 dn. geben vmb wein ob der rechnung, Item Also hab ich mit im abgerechent von des heiligen crewtzwochen exaltacionis zu latein genannt piß auf sant Walpurg[is]-wochen, daczwischen waren 33 wochen, Also macht es als in summa ℔ 8 dn. 15.

Summa Macht 158 ℔ 14 dn.

Summa Summarum als außgeben von Walpurg[is]wochen im 64. Jar piß auf Walpurg[is]-wochen in dem 65. Jar macht

4533 ℔.

Anhang.

Summa Summarum des einnemens Macht

4533 ℔.

Hernach volget das außgeben Summatim, was iglichs in besunderheit stett das gancze Jare Anno dni. 1464 Jar.

Summa der Steinmeczen vnd ir taglöner

2546 ℔ 17 dn.

Vmb gewelbeczygel Macht die summa

17 ℔.

Steinprecher im Steinpruch, Macht

773 ℔ 21 dn.

Steinfurer auß dem Steinpruch, Macht
560 ℔ 26 dn.
Vmb sant vnd kalch Macht die summa
71 ℔ 3 dn.
Summa der czymmerlewt, Macht
71 ℔ 13 dn.
Walthawer, czymmerholcz vnd pretter
71 ℔ 29 dn.
Esterichslaher, tüncher vnd decker, Macht
57 ℔ 29 dn.
Summa dem Smid vnd vmb eyßen, Macht
194 ℔.
Sust vmb allerley kleyn dinck zu dem pawe
20 ℔ 22 dn.
Summa dem Seyler vmb Seyl, Macht
17 ℔ 5 dn.
Vmb glaß vnd dem glaßer zu lon, Macht
130 ℔ 15 dn.
Summa Summarum, Macht
4533 ℔.

VII.

Baurechnung von Walburgis 1466 bis Walburgis 1467.

Ebenda Nr. 12. Ein Heft in der Größe wie IV, V und VI von 14 Papierblättern, in Papier gebunden; die beiden Decken sind jetzt abgerissen und liegen lose an. Auf der Vorderseite des Einbandes: L. Haller. Daß außgeben von des paus Sant Lorenczen Kor Wegen an zu Heben yn Sant Walpürgen Wochen Anno dni. 1466 Jar.

Blatt 1 a—2 b leer.

Blatt 3 a] Anno domini 1466 jar ad Walpurg[is] daz außgeben von des paus Sant Lorenczen kor wegen etc.

Item yn Sant Walpurgen Wochen [= 27. April bis 3. Mai] zalt Ich maister Mathes		℔	6.		
Item Hanns Zaisser 4 taglon zu 24 dn.,	facit	℔	3	dn.	6.
Item 7 gesellen, ydem 4 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	20	dn.	16.
Item dem Pürckart 3 taglon zu 16 dn.,	,,	℔	1	dn.	18.
Item dem alten Johannes 4 taglon zu 16 dn.,	,,	℔	2	dn.	4.
Item yn allen zu padgelt,	,,			dn.	28.
Suma den Steinmiczen, Macht 34 ℔ 12 dn.					
Item Ewerhart Stegerwalt dedi zu lon,	,,	℔	5.		
Item Hanns Paternoster vnd Rinckel Jorg, ydem 4 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	5	dn.	26.
Item Cüncz Selczam vnd Hans Seumel, ydem 4 taglon zu 21 dn.,	,,	℔	5	dn.	18.

Item Cuncz Keczman, het 4 taglon zu 18 dn., facit ℔ 2 dn. 12.
Item yn allen zu padgelt, „ dn. 10.
Suma den Steinprechern macht 18 ℔ 21 dn.
Item Petter Fugel het 11 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 14 dn. 28.
Suma des Steinfurer macht 14 ℔ 28 dn.
Item yn Sant Johanns wochen ante portam latinam [= 4.—10. Mai] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hannss Zaisser 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.
Item dem Johannes 6 taglon zu 16 dn., „ ℔ 3 dn. 6.
Item dem Purckart 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 2 dn. 20.
Item mer 2 rustgesellen, ydem 4 taglon zü 17 dn., „ ℔ 3 dn. 12.
Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 2.
Suma den Steinmiczen facit 51 ℔ 28 dn.
Item Petter het 18 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 24 dn. 8.
Suma des Steinfurer macht 24 ℔ 8 dn.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer sein lon, facit ℔ 5.
Item Hanns Paternoster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.
Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4.
Item Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn. yn alen zu padgelt 8 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Suma den Steinprechern macht 20 ℔ 20 dn.
Item Herman Kuffner, czimerman, lech vnß drey knecht, do man dye winten anders macht, dy waß pöß worden etc.
Item 3 czimerknecht, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 13 dn. 6.
Item yn allen zu padgelt, „ dn. 9.
Suma der czimerknecht 13 ℔ 15 dn.
Item mer maister Matthes dedi fur 3 fl. hauszins, „ ℔ 24.
Suma der czwaier Wochen macht 202 ℔ 12 dn. etc.
Blatt 3 b] Item yn der Creucz Wochen [= 11. bis 17. Mai] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zaisser, het 5 taglon zu 24 dn., facit ℔ 4.
Item 7 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 25 dn. 20.
Item dem Johannes vnd dem Purckart, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 5 dn. 10.
Item mer 4 rustgesellen, ydem 2 taglon zu 16 dn., „ ℔ 4 dn. 8.
Item mer dem Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, facit ℔ 1.

Suma den Steinmiczen macht 49 ℔ 8 dn.

Item 3 czimmerknechten, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 11.

Item Cuncz, des Kuffners knecht, dedi 2 taglon zu 22 dn., „ ℔ 1 dn. 14.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 11.

Suma der czimmerlewt macht 12 ℔ 25 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon, „ ℔ 5.

Item Hanns Paternoster, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.

Item Rinckel Jorg, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 9.

Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 4.

Item Cuncz Keczman, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Suma den Steinprechern macht 17 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel, het 15 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 20 dn. 8.

Suma des Steinfurer macht 20 ℔ 8 dn.

Item yn der wochen [nach] Pangracii [= 18. bis 24. Mai] dedi maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zaisser, het 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.

Item 7 Steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.

Item dem Johannes vnd dem Purckart, ydem 6 taglon zu 16 dn., „ ℔ 6 dn. 12.

Item dem Friczen 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item mer 3 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 16 dn., „ ℔ 9 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 6.

Suma den Steinmiczen macht 62 ℔ 12 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer sein lon, „ ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Rinckel Jorg, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.

Item Cuncz Schuster, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.

Item Cuncz Selczam, het 3 taglon zu 21 dn., „ ℔ 2 dn. 3.

Item Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 10.

Suma den Steinprechern macht 22 ℔ 8 dn.

Item Petter Fugel, het 18 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 24 dn. 8.

Suma des Steinfurer macht 24 ℔ 8 dn.

Item 3 czimmerknechten, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 13 dn. 6.

Item mer dem Hanns, czimerknecht, 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.

Item yn allen zu padgelt, facit dn. 8.

Suma der czimmerleut macht 17 ℔ 4 dn.

Item ich zalt dem Otten zu Loe fuer 20 pruckholczer, „ ℔ 4.

Item dedi dem Klugel, walthawer, dovon, „ ℔ 1 dn. 18.

Suma der czwayer Wochen macht 231 ℔ 19 dn.

Blatt 4 a] In der Pffingstwochen [= 25.—31. Mai] zalt ich maister Mathes ℔ 6.

Item mer maister Mathes vnd dem Kuncz Langen fur 2 fl. quatem[b]er, „ ℔ 16.

Item 8 gesellen, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 17 dn. 18.

Item Johannes vnd dem Purckart, ydem 3 taglon zu 16 dn., „ ℔ 3 dn. 6.

Item mer 3 rustgesellen, ydem 3 taglon zu 16 dn., „ ℔ 4 dn. 24.

Item Fricz het 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.

Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 6.

Summa den Steinmiczen macht 50 ℔ 18 dn.

Item mer 3 czimmerknechten zalt ich acht taglon zu 22 dn. „ ℔ 5 dn. 26.

vnd zu padgelt, „ dn. 8.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon, „ ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Jorgen, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 12.

Item Cuncz Schuster, het 2 taglon zu 22 dn., „ ℔ 1 dn. 14.

Item Cuncz Selczam, het 3 taglon zu 21 dn., „ ℔ 2 dn. 3.

Item Cuncz Keczman, het 3 taglon zu 18 dn. „ ℔ 1 dn. 24.

yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Summa den Steinprechern mach[t] 14 ℔ 16 dn.

Item Peter Fugel het 9 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn., „ ℔ 12 dn. 8.

Item yn der Wochen corporiß Christi [1.—7. Juni] dedi maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Item 7 gesellen, ydem 5 taglon zu 22 dn. „ ℔ 25 dn. 20.

Item alten Johannes 5 taglon zu 16 dn. „ ℔ 2 dn. 20.

Item Purckart 3 taglon zu 16 dn. „ ℔ 1 dn. 18.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn. „ ℔ 3.

Item mer 4 rustgesellen, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 10 dn. 20.

yn zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 8.

Summa den Steinmiczen macht 54 ℔ 26 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Jorgen vnd Cuncz Schuster, idem 5 taglon zu 22 [dn.], facit ℔ 11.
Item Küncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
Item Cuncz Selczam fur 1 taglon „ dn. 21.
Item yn allen zu padgelt „ dn. 10.
Summa den Steinprechern macht 19 ℔ 16 dn.
Item 2 czymerknecht, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 12.
Item Peter Fugel, het 15 fuer zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 20 dn. 8.
Summa der zwaier Wochen macht 182 ℔ 18 dn.
Blatt 4 b] Item in der Wochen vor Sant Veicztag [= 8.—14. Juni] dedi dem maister ℔ 6.
Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn., facit ℔ 5 dn. 6.
Item Cuncz Lang 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Item 7 Steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.
Item Friczen 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 17.
yn zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 9.
Suma den Steinmiczen, facit 68 ℔ 21 dn.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon ℔ 5.
Item Hanns Paternoster vnd Jorg, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.
Item Cuncz Schuster, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.
Item Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.
Suma den Steinprechern macht 20 ℔ 3 dn.
Item Petter Fugel, het 15 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn., „ ℔ 20 dn. 8.
Item yn der Wochen noch Sant Veicztag [= 16. bis 21. Juni] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.
Item Cuncz Lang 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Item 7 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.
Item Johannes vnd 5 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 20 dn. 12.
Item dem Friczen 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 11.
Suma den Steinmiczen, macht ℔ 72 dn. 5.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi zu lon ℔ 5.

Item Jorgen vnd Cuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 22 dn., facit ℔ 8 dn. 24.

Item Hanns Paternoster, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.

Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 21.

Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 10.

Suma den Steinprechern, macht 24 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel, het 18 fuer zu 40 dn. vnd dem hnecht 8 dn., „ ℔ 24 dn. 8.

Item dedi fur 11 sumer kalchs minus ¼, „ ℔ 21 dn. 26.

Item Petter, ein karrenman, hat gefurt 18 fuder sant, „ ℔ 2 dn. 12.

Item dedi fur 100 latten zu furen vnd zu hawen, „ ℔ 5 dn. 10.

Item dem Herman, czymmerman, dedi Ich von der wintenwelen anders zu machen vnd fur sein müe 3 fl., „ ℔ 24.

Item mer dedi für 300 schintel, müst man decken auff dye winten, „ ℔ 4.

Suma der czwayer wochen macht 287 ℔ 21 dn.

Blatt 5 a] Item yn Sant Johanns wochen baptista [= 22.—28. Juni] zalt ich maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zaisser 5 taglon zu 26 dn., facit ℔ 4 dn. 10.

Item 6 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Item Cuncz Lang 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

Item mer 2 freüm (!) [166]) Steinmiczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 5 dn. 26.

Item dem alten Johannes vnd 3 rüstgesellen, ydem 5 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 14 dn. 5.

Item dem Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 12.

Suma den Steinmiczen macht 60 ℔ 23 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon „ ℔ 5.

Item Hanns Paternoster vnd Jorgen vnd Cuncz, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 11.

Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 15.

Item Cuncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 10.

Suma den Steinprechern, macht 12 ℔ 10 dn.

---

166) Soll wohl heißen: fremden.

Item Petter Fugel hett 11 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht,	facit	℔	14	dn. 28.
Item yn Sant Vlrichß wochen [= 29. Juni bis 5. Juli] dedi maister Matheß	,,	℔	6.	
Item Hanns Zaißer 5 taglon zu 26 dn.,	,,	℔	4	dn. 10.
Item Cuncz Lang 5 taglon zu 24 dn.,	,,	℔	4.	
Item 8 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	29	dn. 10.
Item dem Friczen 5 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	3.	
Item Johanns vnd 4 rystgesellen, ydem 5 taglon zu 17 dn.,	,,	℔	14	dn. 5.
Item yn allen zu padgelt,	,,	℔	1	dn. 12.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur sein lon	,,	℔	5.	
Item Hanns Paternoster vnd Jorg vnd Cunczen, ydem 4 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	8	dn. 24.
Item Cuncz Selczam, het 4 taglon zu 21 dn.,	,,	℔	2	dn. 24.
Item Cuncz Keczman 4 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	2	dn. 12.
yn allen zu padgelt,	,,			dn. 10.
Suma den Steinprechern macht 18 ℔ 25 dn.				
Item Petter Fugel, het 14 fuer zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt,	,,	℔	18	dn. 28.
Suma der czwayer wochen macht 188 ℔ 1 dn.				
Blatt 5 b] Item yn Sant Kylians wochen [6. bis 12. Juli] zalt ich maister Mathes		℔	6.	
Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn.,	,,	℔	5	dn. 6.
Item 7 Steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	30	dn. 24.
Item Cuncz Lang 6 taglon zu 24 dn.,	,,	℔	4	dn. 24.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 6 taglon zu 17 dn.,	,,	℔	17.	
Item Fricz, morterrurer, het 6 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	3	dn. 18.
Item Endres, het 4 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	2	dn. 28.
Item yn allen zu padgelt,	,,	℔	1	dn. 12.
Suma den Stainmiczen macht 71 ℔ 22 dn.				
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon		℔	5.	
Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, yedem 5 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	7	dn. 10.
Item Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn.,	,,	℔	3	dn. 15.
Item Cuncz Keczman, het 5 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	3.	
Item den gesellen allen von stain zu laden an Sant Vlrichs tag,	,,			dn. 21.
Item yn allen zu padgelt,	,,			dn. 8.
Suma den Steinprechern macht 19 ℔ 9 dn.				

Item Petter Fugel, het 18 fur zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht,	facit	℔ 24	dn.	8.
Item yn der wochen der czwelffpoten teylung [= 13.—19. Juli] dedi dem maister		℔ 6.		
Item Hanns Zaißer 6 taglon zu 26 dn.,	,,	℔ 5	dn.	6.
Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, idem 6 taglon zu 24,	,,	℔ 9	dn.	18.
Item 5 gesellen, ydem 6 taglon zu 22 dn.,	,,	℔ 22.		
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 [dn.],	,,	℔ 17.		
Item Friczen 6 taglon zu 18 dn.,	,,	℔ 3	dn.	18.
Item yn allen zu padgelt,	,,	℔ 1	dn.	6.
Suma den Stainmiczen macht 64 ℔ 18 dn.				
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer seyn lon	,,	℔ 5.		
Item Jorgen vnd Cuncz Schuster, ydem 6 taglon zu 22 dn.,	,,	℔ 8	dn.	24.
Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn.,	,,	℔ 3	dn.	15.
Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn.,	,,	℔ 3	dn.	18.
yn zu pad,	,,		dn.	8.
Suma den Stainprechern, macht 20 ℔ 20 dn.				
Item Petter Fugel 14 für zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht,	,,	℔ 18	dn.	28.
Suma der czwayer Wochen macht 219 ℔ 15 dn.				

Literaturbericht.

Skulptur.

W. H. v. d. Mülbe. Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 6.) Leipzig 1911. Verlag Klinkhard und Biermann.

Der regen Beschäftigung mit ikonographischen Fragen, wie sie in den achtziger Jahren stattfand, folgte am Ende des vorigen Jahrhunderts ein Erlahmen des Interesses für derartige Themen. Erst in jüngster Zeit ist es wieder um so lebhafter erwacht.

Mit der vorliegenden Arbeit greift der Verfasser zwar auf einen schon mehrfach behandelten Stoff zurück, füllt aber zugleich eine fühlbare Lücke aus. Die Werke der romanischen und gotischen Skulptur Frankreichs waren bis jetzt nur vereinzelt für die zusammenhängende Betrachtung der Weltgerichtsdarstellung herangezogen worden. »Und doch hat sich gerade auf diesem Gebiete eine der für die Geschichte des Bildes bedeutungsvollsten Entwicklungen vollzogen.«

Die ausführliche Begründung dieser eingangs aufgestellten Behauptung bildet den Inhalt des verdienstvollen Buches.

In einer Vorgeschichte wird zunächst die allmähliche Gestaltung der Bildform klargelegt bis zu dem Augenblick, in dem die französische Plastik sich ihrer bemächtigt. Folgt die beschreibende Aufzählung der einzelnen Schöpfungen und am Schluß ihre Zusammenfassung in vergleichender Analyse. Reichliches Abbildungsmaterial, auf 15, dem Text angehängten Lichtdrucktafeln, illustriert den II. Abschnitt — wobei sich freilich nicht verhehlen läßt, daß dem Leser mit klareren und schärferen Aufnahmen besser gedient gewesen wäre.

Dem frühen Vorkommen von Schilderungen des Jüngsten Gerichts in der altchristlichen Literatur entspricht eine verhältnismäßig späte bildliche Wiedergabe. Einzelne auf die letzten Dinge bezügliche Szenen und Symbole finden sich schon in den ersten Jahrhunderten in der Sepulkralkunst (Katakomben und Sarkophage), in Mosaiken und auf Goldgläsern (3. und 4. Jahrhundert). Die ersten, wenn auch noch unvollständigen Darstellungen des Weltendes kommen in byzantinischen Handschriften des

6. Jahrhunderts vor. Da aber inhaltlich kein entscheidender Einfluß vom Orient ausging, indem sich hier eine selbständige, in sich abgeschlossene Entwicklung vollzog, so ist diese Kunst als Faktor für das im Abendland angestrebte Resultat nicht in Betracht zu ziehen. Die karolingische Kunst im Norden übernimmt die Führung. Evangeliare [1]) und Elfenbeintafeln [2]) machen den Anfang, bis sich das Weltgerichtsbild durch die Freskomalerei [3]) einen zentralen Platz der Kirche: die innere oder äußere Westwand, sichert. Nun greift auch der Süden [4]) das Thema auf, und zahlreiche Miniaturen aus den verschiedensten Landesteilen sorgen für weitere Verbreitung. Aber: »Eine eigentliche Entwicklung ist in diesen Werken nicht zu erkennen«. Weder für das Gesamtbild noch für seine Elemente waren feststehende Typen geschaffen worden. »Der Miniaturmalerei fehlte der Zwang zum einheitlichen Bilde« und die Freskomalerei war noch nicht reif, um »die notwendigen Szenen in einem einheitlichen idealen Raum zusammenzufassen«. Der großen monumentalen Kunst blieb diese Aufgabe vorbehalten, und die französische Kirchenportalplastik hat sie gelöst.

Das Relief der Kapelle von Perse bei Espalion (11. Jahrhundert) ist noch von der Miniaturmalerei abhängig und teilt mit ihr den Mangel an Geschlossenheit. In dem Tympanon der Kirche Sainte-Foy zu Conques (zweite Hälfte des 12. Jhdts.) sind zwar schon alle Teile der künftigen Fassung vorhanden, aber ihre kritiklose Aneinanderreihung bedeutet einen Aufenthalt der Entwicklung. Und erst mußte auf dem Wege über Autun (zweites Viertel des 12. Jahrhunderts) in Laon (Anfang des 13. Jahrhunderts) und Chartres (1212—1220) eine Klärung erfolgen, bis mit Paris (erstes Viertel des 13. Jahrhunderts), Amiens (um 1230) und Bourges Ende des 13. Jahrhunderts) der Höhepunkt erreicht wurde.

Eine Erweiterung hätte der beschreibende zweite Abschnitt der Arbeit vielleicht noch erfahren können durch kurze, in den Anmerkungen unterzubringende Hinweise auf entsprechende Darstellungen in der deutschen Plastik. Da wären u. a. zu nennen die Portale in Basel [5]), Bamberg [6]) und Freiburg i. B. [7]). Namentlich das letztgenannte Werk bietet Einzelheiten von besonderem Interesse. So sind hier z. B. im Tympanon nur die auferstehenden Verdammten alle nackt, während die Gerechten sich zum Teil

[1]) Vgl. das irische Evangeliar von St. Gallen aus dem VIII. Jhdt. (S. 16).

[2]) Elfenbeinplatte im South-Kensington-Museum. IX.—X. Jhdt. (S. 7 u. 17).

[3]) St. Georg zu Oberzell (S. 19); St. Michael, Burgfelden, um 1050 (S. 20).

[4]) S. Angelo in Formis [um 1070] u. a. (S. 24).

[5]) Galluspforte, um 1176.

[6]) Fürstenportal, um 1240.

[7]) Um 1260—1270, vgl. Moriz-Eichborn „Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters" (Straßburg 1899).

bekleidet aus ihren Gräbern erheben, einer aber damit beschäftigt ist, seine — Schuhe anzuziehen. Auch kommt hier — wie unter den französischen Skulpturen nur in Conques [8]) — der Selbstmord des Judas vor. Ein Blick aber auf die gesamte Komposition in Freiburg und ein Vergleich mit anderen deutschen Bogenfeldern [9]) ergäbe ein packendes Gegenspiel. Diesseits des Rheines läßt sich weder eine allmähliche planmäßige Gestaltung, noch ein klassischer Typus konstatieren.

Die in Frankreich erreichte klassische Form des Weltgerichtsbildes verlangt die Dreiteilung des Tympanons, das von oben nach unten einnehmen: das himmlische Tribunal, S. Michael und die Beschiedenheiten und die Auferstehung der Toten.

Nachdem der Verfasser in feinsinniger Weise diese einzelnen Streifen aus den vorher beschriebenen Werken herausgeschält und sie dann in der Schlußbetrachtung über die Komposition wieder aneinandergefügt hat, entsteht ein geradezu mustergültig klares Bild des Ganzen. Man erkennt, daß alles auf eine derartige Entwicklung hindrängte und daß sie sich nur auf diese Weise logisch vollziehen konnte. *Dr. Erich Grill.*

Malerei.

Arthur Haseloff. Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Mit 3 Tafeln in Vierfarbendruck und 19 einfarbigen Tafeln. Berlin, Verlag von Max Spielmeyer, 1907.

Die Publikation, deren Titel hier voransteht und die den Anlaß zu den nachstehenden Bemerkungen gegeben hat, ist schon drei Jahre alt und hat längst die gebührende Beachtung in der deutschen und ausländischen Fachliteratur gefunden. Für eine eigentliche Besprechung ist es jetzt reichlich spät, — nur nach einer bestimmten Seite hin möchte ich mich mit dieser Arbeit auseinandersetzen und einige Bemerkungen hier an die Fragen anknüpfen, die der Autor aufgeworfen hat.

Haseloffs Veröffentlichung der Marburger Fenster darf man ohne Einschränkung eine klassische und mustergültige Publikation von Glasgemälden nennen. In der Zeit, die seit dem Erscheinen vorübergegangen ist, ist nichts Ähnliches ihr an die Seite getreten, und es wird wohl auch geraume Frist vergehen, bis wieder so viel günstige Umstände zusammen-

---

[8]) Vgl. S. 79 Anmerkung.

[9]) Vgl. Kaschau (Dom, Nordportal), Ulm (Münster, Südostportal), Würzburg (Marienkirche, Westportal), Eßlingen (Marienkirche, Südwestportal), Gmünd (Heilige Kreuzkirche, Südportal), Rottweil (Kapellenkirchturm, Südportal),

wirken. Dazu rechne ich nicht nur das Eintreten eines Gelehrten, der heute wohl einer der besten Kenner der deutschen Malerei des 13. Jahrhunderts ist und der über eine bewundernswerte Materialkenntnis verfügt, sondern auch die äußeren Umstände: daß die Glasgemälde auseinandergenommen in dem ehemaligen königlichen Institut für Glasmalerei in Berlin zu studieren waren, daß durch das dankenswerte Entgegenkommen und die materielle Unterstützung des Preußischen Unterrichtsministeriums eine so kostspielige Art der Wiedergabe möglich war, endlich, daß durch einen hervorragenden Theoretiker und Praktiker der Kunst des Photographierens, Geheimrat Miethe, sich die Möglichkeit ergab, die Glasgemälde mit einem höchst sinnreich erfundenen Apparat gegen künstliches Licht zu photographieren. Die großen Lichtdrucke sind denn auch hervorragend und geben die Figuren mit allen Details in erstaunlicher Deutlichkeit wieder (lassen auch für das kundige Auge die Restaurationen erkennen). Die Farbendrucke stehen nicht ganz auf der Höhe oder vielmehr die den Vierfarbendrucken zugrunde gelegten farbigen Kopien: zumal das Rot ist zu grell und hart. Das liegt aber in der Natur der Aufgabe. Wenn einfach Scheibe für Scheibe die Farben kopiert werden, so wird man nur dazu kommen, die auf den Scheiben liegenden Töne festzuhalten, nicht das durch die farbige Scheibe durchfallende Licht — und das ist eben eine Unmöglichkeit. Es kommt hier zuletzt auf die Gegensätze von Daseinsform und Wirkungsform an. Der beigegebene Text, der zu einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung ausgewachsen ist, ist voll von neuen und bedeutsamen Ergebnissen und bringt die eingehendste historische, technische, stilistische Würdigung dieser Denkmäler.

Von entscheidender Wichtigkeit für die kunsthistorische Würdigung dieser eminenten Glasgemälde, die vor Haseloff kaum viel Beachtung gefunden haben, ist nun die Feststellung ihrer Entstehungszeit. Es kommt da zunächst die Frage zur Erörterung: Wie steht es mit der Baugeschichte der Elisabethkirche? In die verwickelte Erörterung hat die Veröffentlichung von Carl Schäfer und Otto Stiehl (Die mustergültigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland, Berlin 1901) Klarheit gebracht. Schäfer und mit ihm Stiehl nehmen an, daß der ganze Ostteil 1283 fertig war. In den nächsten Jahren sei dann die reiche Ausstattung der Ostteile erfolgt und erst nach 1314 sei die Weiterführung der — schon frühzeitig begonnenen — westlichen Partien unternommen worden. Nun schließt Haseloff: Im Jahre 1249, in dem eine Translation der Gebeine der h. Elisabeth vorgenommen wird, müsse aber der Ostchor schon benutzbar gewesen sein. Wollte man mit Schäfer und Stiehl, denen sich auch Haseloff (S. 6) anschließt, annehmen, daß das Gewölbe wirklich erst kurz vor der Weihe von 1283 eingezogen worden (Veranlassung für diese Annahme ist bei Schäfer und Stiehl

die wichtige Beobachtung, daß die Formen im Obergeschoß des Ost- und Südchores mit denen des Nordchors übereinstimmen, der erst nach 1249 begonnen ist), so müßte man auch annehmen, daß das Untergeschoß vorläufig unter Dach gebracht sei und daß dann 30 Jahre später dieses »vorläufige« Dach entfernt sei, als man den Chor einwölbte. Das gibt aber eine seltsam gequälte Baugeschichte — und dazu allerlei technische Unzulänglichkeiten. Wie sollte vor allem das vorläufige Dach seine Entwässerung gefunden haben? Sehr viel einfacher ist die Annahme, daß der Bau ruhig in die Höhe wuchs und daß dann zwischen 1250 und 1260 die ganze Ostpartie fertig war. Die genannte Translation vom Jahre 1249 erfolgte propter loci angustias, weil die alte Franziskuskapelle, in der bislang die Gebeine der h. Elisabeth untergebracht waren, abgebrochen werden mußte, um dem Nordchor der Elisabethkirche Platz zu machen: es ist aber gar nicht nötig, daß damals der Ostchor, in den nun die Gebeine transferiert wurden, vollendet war. Es ist weiter nicht gut anzunehmen, daß die Glasgemälde in den Bau oder in einen Teil des Baues eingesetzt waren, ehe dieser selbst abgeschlossen war. Glasgemälde sind das Allerdiffizilste, was es an Ausstattung gibt und der Beschädigung am meisten ausgesetzt, vor allem, so lange der betreffende Bauteil noch eingerüstet ist und beim Abbauen des Gerüstes, — sie werden naturgemäß zu allerletzt eingesetzt. Es ist nicht einzusehen, warum der unbekannte große Baumeister von Marburg hier aller normalen Bautradition entgegengehandelt haben sollte.

Der Ostchor hat seine definitive Ausstattung erst nach 1283 erhalten. Es liegt nahe, anzunehmen, daß der fertige und benutzbare Teil der Kirche für sich nach der Vollendung mit einer interimistischen Zwischenwand nach Westen hin abgeschlossen ward, wie dies ja üblich war, wie auch im nächsten Jahrhundert der Ostchor des Kölner Domes mit jener hohen Abschlußwand versehen ward, die von 1322 bis 1860 erhalten blieb. Die heutige liturgische Ausstattung des Ostchores entstand nun aber erst nach 1283. Der schöne, von drei Wimpergen überragte Hochaltar zeigt die ausgesprochenen Formen der beginnenden Hochgotik: er ist am 1. Mai 1290 geweiht. Der unter der Vierung stehende Lettner samt dem vor ihm stehenden Kreuzaltar ist um dieselbe Zeit entstanden: die Stiftung für den Kreuzaltar ist am 10. März 1287 bestätigt (Hessisches Urkundenbuch I, Nr. 471, 474). Dieser frühen Zeit gehört aber nur der schöne (hölzerne), über der als Kanzel erweiterten Mitte des Lettners befindliche blattwerkgeschmückte Bogen an, die nüchterne und trockene (sehr stark restaurierte) Architektur des heutigen Lettners selbst zeigt schon einen vorgerückten Stil (Schäfer: in der ersten Zeit des 14. Jahrhunderts an Stelle älterer Chorschranken errichtet). Darnach könnte man vielleicht annehmen, daß auch die Glasgemälde erst auf diese Zeit hinweisen müßten, wenn sie auch als ein inte-

grierender Teil des Gesamtorganismus schon etwas vor dem Weihedatum 1283 eingesetzt sein könnten. Erwähnt werden die Glasmalereien zum ersten Male schon um 1297 in der Lebensbeschreibung der h. Elisabeth von Dietrich von Apolda, worauf Albert Huyskens, der gelehrte Historiograph der Heiligen (Zur Geschichte der Glasgemälde in der Elisabethkirche zu Marburg: Fuldaer Geschichtsblätter 1907, S. 155), aufmerksam gemacht hat. Die Beschreibung des Kirchenbaus (ecclesia ... per manus artificum doctissimas celata et exsculpta decenter fenestrisque perspicuis ordinata luculenter) macht die Annahme wahrscheinlich, daß hier die Glasgemälde als mit dem fortschreitenden Bau zusammen angebracht bezeichnet werden sollen, nicht als nachträglich eingesetzt. Es gibt nun aber ein Denkmal, das noch auf eine ältere aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammende Ausstattung hinweist. Das ist das sogenannte Mausoleum der h. Elisabeth. Es steht jetzt im nördlichen Kreuzarm, an der Stelle, wo früher (bis 1249) sich die alte Kirche des h. Franziskus erhob; die Annahme, daß es an der alten Stelle stehen geblieben, daß also der nördliche Kreuzarm der Elisabethkirche gewissermaßen um es herum gebaut sei (wie noch Wilhelm Kolbe, Die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg, Marburg 1882, S. 37, und auch C. Schäfer, Von deutscher Kunst, S. 102, annehmen), ist aber entschieden nicht zu halten. Es steht auch gar nicht parallel zu den unter dem Fußboden aufgefundenen Fundamenten der Franziskuskapelle, sondern weicht ziemlich von diesen ab. Die steinerne Tumba der h. Elisabeth ist gar nicht für diesen Überbau und der Überbau nicht für die Tumba gemacht. Diese ist viel zu groß, das Gehäuse im Inneren für die Aufnahme des steinernen Sarkophages erst zurecht gehauen. Der ganze Aufbau war vielmehr bestimmt, den Prachtschrein der h. Elisabeth aufzunehmen. Nun hat L. Bickell in seiner Festschrift (Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg, Marburg 1883, S. 10) die Vermutung geäußert, daß dieses Mausoleum der ursprüngliche Hochaltar sei. Die Form ist von der üblichen eines Grabmals allerdings ziemlich abweichend, dagegen kommt sie für Ziborienaltäre (Gelnhausen, Friedberg) vor. Das Ziborium, wie man es richtig bezeichnen sollte, sei erst nachträglich in den fertigen Nordchor gestellt.

Diese auf den ersten Blick sehr anmutende und verführerische Hypothese erweist sich aber doch als unmöglich. Das Mausoleum ist mit der Errichtung des Nordchores zugleich entstanden, — der Sockel des Nordchores war schon ausgeführt, als das Ziborium fertig ward: so steht sein nordöstlicher Pfeiler auf der im Inneren herumgeführten steinernen Wandbank. Aber der nordöstliche Wanddienst des Chores ist mit Rücksicht auf das Ziborium nicht bis auf den Boden geführt, sondern schließt über diesem mit einer Blattwerkkonsole ab (wie schon Kolbe, S. 37, Anm. 3, richtig bemerkt). Gegen die Annahme, daß das Ziborium der alte Hoch-

altar gewesen, daß es also ursprünglich ganz frei gestanden habe, spricht endlich schlagend der Umstand, daß die rechte (jetzt nach Osten, nach der Wand des Nordchores hin gelegene) Schmalseite gänzlich unausgeführt ist, des Blattschmuckes gänzlich entbehrt.

Nun zeigt der Aufbau deutlich die frühesten gotischen Formen, — im Gegensatz zu dem jetzigen Hochaltar von 1290, Formen, die im Blattwerk etwa an die Dekoration der Liebfrauenkirche in Trier anklingen. Man würde vor dem aus dem Zusammenhang losgelösten Bau auf die Zeit zwischen 1250 und 1260 schließen (Carl Schäfer, Von deutscher Kunst, S. 102, datiert ihn gegen 1255). Aus dem Jahr 1257 haben wir nun auch die erste Altarweihe (für den Johannisaltar — Hessisches Urkundenbuch I, Nr. 147), andere frühe Weihedaten fehlen. Wir dürfen also annehmen, daß um diese Zeit der Ost- und der Nordchor im wesentlichen vollendet dastanden. Es liegt nahe, mit dieser ersten Ausschmückung der beiden Chöre nun auch die Einfügung der Glasmalereien in Verbindung zu bringen, die in der natürlichen Reihenfolge den Schluß aller Bauausführungen bildeten. Die noch lange nicht geklärte Baugeschichte der Kirche wird hoffentlich durch den scharfsinnigen Marburger Archivrat Dr. Küch, der Marburg für das hessische Inventar bearbeiten soll, neue Aufschlüsse erfahren.

Die Glasmalereien im Chor waren in den Jahren 1768 bis 1770 neu verbleit und neu zusammengesetzt worden, nachdem die Elisabethkirche im Siebenjährigen Kriege jahrelang als Magazin dagestanden hatte; in den Jahren 1856 bis 1862 erfolgten dann die ersten Restaurationen durch Professor Lange und von 1902 ab in Berlin die höchst sorgsam durchgeführte endgültige Reinigung und Wiederherstellung, bei der es sich zum Teil um eine Entrestauration handeln mußte. Wie v o r dem Jahre 1768 die Glasmalereien verteilt waren, läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. Es scheint auch bedenklich, ein einheitliches ikonographisches System zugrunde zu legen und darnach die Medaillonfenster und die Großfigurenfenster zu verteilen. Dem widerspricht der Umstand, daß schon von vornherein zwei zeitlich ziemlich auseinanderliegende Perioden anzunehmen sind. Haseloff hat die Fenster nicht mehr an Ort und Stelle (v o r der Herausnahme im Jahre 1902) studiert. Er war auf die Beschreibungen bei Kolbe und bei Bücking (Das Innere der Kirche der h. Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration, Marburg 1884) angewiesen. Nun gibt es noch ein sehr wertvolles »Inventarium über die in und an der St. Elisabeth-Kirche zu Marburg erhaltenen Kunstwerke und Denkmäler«, das Carl Schäfer im Januar 1873 aufgestellt hat, das aber erst in diesem Jahr in dem posthumen, von dem Sohn liebevoll zusammengestellten Sammelband »Von deutscher Kunst« (Berlin 1910, S. 87) gedruckt ist. Wir erfahren hier, wie kunterbunt die Reste der Glasmalereien — man kann eigentlich nur von solchen reden —

zusammengesetzt waren. Und es erscheint vielleicht fraglich, ob überhaupt der Obergaden von Anfang an in der gleichen Weise gefüllt war wie das Untergeschoß. Heute macht der Chor einen allzu gleichmäßig gefüllten Eindruck. Man hat heute die Fenster zusammengedrängt: nur die drei mittelsten Fenster des fünfteiligen Chorabschlusses haben so in beiden Geschossen figürlichen Schmuck erhalten. Sicherlich ist das nicht die alte Anordnung. Zunächst gab es ursprünglich eben mehr Glasmalereien, so daß der ganze Chorabschluß mit figürlichen Darstellungen geschmückt war. Und dann: Liegt es nicht nahe, die figürlichen Fenster dem Auge näher nach unten zu rücken und im Obergaden zunächst Teppichfenster anzunehmen. Nur für die Mittelachse ist auch im Obergaden figürlicher Schmuck verbürgt. Nur die Fenster der Mittelachse haben nämlich eine sechsblättrige Rose im Couronnement, die übrigen einfache Kreisöffnungen — und es sind zwei sechsblättrige Rosen in den Glasgemälden erhalten. Es wäre auch ganz verständlich, daß so die Hauptachse über dem Hochaltar bedeutungsvoll ausgezeichnet wäre.

Weiter aber: die heutige Zusammensetzung der Fenster ist auch innerhalb dieses Rahmens sicher in manchen Punkten unrichtig. In dem sogenannten Christusfenster (im Obergaden in der Mittelachse) findet sich in der Rose im Couronnement der Weltenschöpfer ausruhend, umgeben von den symbolischen Darstellungen der sechs Schöpfungstage. Dies Couronnement gehört aber unzweifelhaft zu dem Schöpfungsfenster, von dem vier Felder: Schöpfung von Sonne und Mond, Trennung von Erde und Meer, Erschaffung der Fische und der Pflanzen — Schöpfung der Vögel — Sündenfall — Adam und Eva nach der Vertreibung (so ist die richtige Reihenfolge, an Ort und Stelle in Marburg ist es umgekehrt) in dem mittleren Fenster der unteren Reihe erhalten sind. Dazu finden sich noch zwei Felder im Archiv, eines mit der Darstellung der Dreieinigkeit, das aber unzweifelhaft an den Kopf dieser Folge gehört, und mit dem Opfer Kains und Abels. Mit natürlicher Einteilung der Windeisen ist in jeder Langbahn Platz für fünf viereckige Felder und ein spitzbogiges, wie denn auch das Elisabethfenster in jeder Langbahn sechs Medaillons enthält. Es würden also noch sechs Darstellungen fehlen. Die sogenannte Dreieinigkeit (Haseloff, Tafel 14, 1) darf man als Illustration zum zweiten Vers des Schöpfungsberichts von dem über den Wassern schwebenden Geist Gottes auffassen. Dann blieben noch übrig an Darstellungen, um den Zyklus zu ergänzen, die folgenden: Scheidung von Licht und Finsternis — Scheidung von Himmel und Erde — Erschaffung der Vierfüßler (in dem einen Feld oben sind nur die Vögel abgebildet) — Erschaffung des Menschen — Austreibung aus dem Paradiese — Dankopfer Noahs. Zu diesem Fenster aber gehört nun selbstverständlich die Rose mit dem ausruhenden Weltenschöpfer, die eine Etage

höher sitzt. Dafür würde die Rose mit der Kreuzigung, die jetzt über dem unteren Fenster sitzt, nach oben zu verschieben sein, wo sie mit den Darstellungen des Salvator und der Mater pulchrae dilectionis ohne weiteres zusammengeht. Auch die Ecclesia und die Synagoge gehören zur Kreuzigung, nicht zum Weltenschöpfer. Diese Kritik der Auflösung möchte man nun auch noch weiter anwenden: das Elisabethfenster ist (was auch Haseloff mit Recht bezweifelt) kein Ganzes; die vier hier zusammengestellten Figuren gehören keineswegs zusammen. Man möchte hier schwerlich dazu raten, wie das an der Stephanuskapelle des Kölner Dom geschehen, die fehlenden Felder und Medaillons durch neue Kompositionen zu ergänzen, die die Prätension erheben, alte zu sein. Eher möchte man das Verfahren empfehlen, das bei der letzten Wiederherstellung der viel späteren Fenster am Chor von St. Sebald in Nürnberg angewandt ist: daß die fehlenden Felder einfach durch eine neutrale Verglasung gefüllt werden, die lediglich etwas Ton und Farbe in die Fläche bringen, — die alten Stücke werden in einer gewissen Isolierung durch solche Umgebung nur noch mehr gehoben.

Nun die Frage der Datierung und Einordnung der einzelnen Fenster. Da sind zunächst die großen Einzelfiguren vom Christusfenster, vom Johannesfenster, vom Elisabethfenster. Haseloff setzt sie »um die Zeit der Übertragung der Reliquien der h. Elisabeth in den Ostchor, d. h. um 1249« (S. 17). Er wendet sich damit mit vollem Recht gegen die Annahme, daß sie erst der Ausstattung des Ostchores nach 1283 angehören könnten. Dem möchte ich in dem negierenden Teil grundsätzlich durchaus beistimmen. Wie man sich die Baugeschichte der Elisabethkirche zu denken hat, um dies frühe Datum für die Entstehung der Fenster anzunehmen, habe ich oben angedeutet. Nur möchte ich mich nicht an das Datum 1249 binden, die Möglichkeit lassen, noch ein Jahrzehnt hinzuzugeben. Das späte Datum (1283) ist für die großen Figuren mit Sicherheit abzuweisen. Handelt es sich doch nicht um manierierte Nachzügler dieses großartigen Stiles, sondern um ihre besten Vertreter. Diese Marburger Glasmalereien zeigen den Stil ihrer Epoche auf der vollen Höhe.

Welchen Stil? Haseloff weist sie der thüringisch-sächsischen Malerschule zu — in deren Kreise wurzeln seiner Ansicht nach die Fenster von Marburg. Diese thüringisch-sächsische Malerschule ist seine Schöpfung —, er hat sie vor 13 Jahren zuerst erfunden, konstruiert, gezeugt, in seiner Erstlingsarbeit, die noch heute ihre volle Bedeutung hat. In dem Text über die mittelalterliche Kunst in den aus Anlaß der Erfurter kunsthistorischen Ausstellung herausgegebenen »Meisterwerken der Kunst in Sachsen und Thüringen von Doering und Voß« S. 87—110 gibt er dieser Schule oder dem Auftreten dieses Schulcharakters schon etwas weitere Grenzen, spricht im Anschluß an die manieristische Stilentwicklung (S. 101) von

einer ganz Deutschland überlaufenden Stilwelle, die sich allenthalben nachweisen lasse. Die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mache durchweg den Eindruck einer barocken, in Übertreibung verfallenden Kunst.

Ich glaube, daß dies das Richtige trifft. Dieser Stilcharakter geht durch ganz Deutschland, sicher durch das ganze Norddeutschland im 13. Jahrhundert durch. Er findet sich ebenso in Sachsen und Thüringen wie in Westfalen und endlich am Rheine. Hermann Schmitz hat in seiner Arbeit über die mittelalterliche Malerei in Soest (Münster 1905, S. 92 ff.) mit Recht darauf hingewiesen. Man sehe sich einmal die Malereien in St. Gereon und vor allem in St. Kunibert zu Köln (in dem Tafelband meiner »Romanischen Wandmalereien der Rheinlande«, Taf. 41—46, 63 und 64) an und vergleiche diese mit den Wandmalereien in St. Maria zur Höhe in Soest und dem Retable aus Quedlinburg im Kaiser-Friedrich-Museum. Dieser Gesamtcharakter geht durch ganz Norddeutschland durch — und auch die Basis ist überall die gleiche — diese seltsam starke, in der Art der Rezeption doch noch vielfach rätselhafte, gleichmäßige Zuneigung zum byzantinischen Stil, die oft nur ein Kokettieren mit dieser formal scheinbar so überlegenen Kunst ist. Für die Plastik hat das Goldschmidt in seinen Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, Berlin 1902, S. 11, überzeugend ausgeführt.

Die bedeutenderen von den älteren Marburger Großfigurenfenstern gehören nun dieser Richtung an, — man braucht sie deswegen aber noch nicht an die thüringisch-sächsische Schule anzureihen. Sie repräsentieren eher einen hessisch-rheinischen Mischstil. Sie sind, wenn man sie etwa mit den Kölner Arbeiten vergleichen will, um zwei Jahrzehnte später als die Wandmalereien in der Taufkapelle von St. Gereon und auch später als die Wandmalereien in St. Kunibert, stehen aber stilistisch vor den Gewölbemalereien in St. Maria-Lyskirchen (in meinen »Romanischen Wandmalereien der Rheinlande«, Taf. 54—56), deren Manierismus mit den überlangen gestreckten Figuren und den vielen freischwebenden abstehenden spitzen Zipfeln sie nicht mitmachen. Die Marburger Fenster zeigen den byzantinisierenden Stil auf dem Höhepunkt. Als künstlerische Leistung gehören sie zu dem Allergroßartigsten, was uns die Monumentalmalerei in Deutschland aus dem 13. Jahrhundert aufbewahrt hat, und es ist das große Verdienst der Haseloffschen Publikation, unser Vorbildermaterial um diese glänzenden Stücke bereichert und sie in die rechte Beleuchtung gerückt zu haben.

Eine völlige Parallele in der Buchmalerei oder der Wandmalerei gibt es nicht: dazu tritt bei dem starken Mitsprechen der Verbleiung bei dem Übersetzen einer Komposition in die Technik der Glasmalerei eben eine zu starke Übersetzung in Umrißzeichnung ein. Immerhin könnte man für die reifsten Figuren (den Salvator, die mater pulchrae dilectionis, die

Ecclesia und Synagoge) auf die freilich übermäßig restaurierte große Einzelfigur des h. Dionysius im Ostteil von St. Kunibert in Köln und noch mehr auf die großen Einzelfiguren in St. Maria zur Höhe in Soest hinweisen, freilich ebenso auf die großen Figuren zur Seite der thronenden Madonna im Chor der Neuwerkkirche zu Goslar. Für die Wandmalereien in St. Gereon kann man eher Parallelen umgekehrt in der Glasmalerei finden: das Germanische Museum hat aus der Sammlung des Grafen Götzendorf-Grabowski in Posen ein vom Rhein stammendes Glasgemälde mit der Darstellung der h. Mauritius erworben (abgeb. bei Hasak, Einzelheiten des Kirchenbaues, S. 190, im Handbuch der Architektur II, IV), das ganz mit den großen Einzelfiguren von Rittern der thebäischen Legion in der Taufkapelle zusammengeht.

Endlich die Frage, ob nicht die Marburger Fenster im Gebiet der Glasmalerei selbst Parallelen, Verwandte haben, ob hier nicht eine Schule zu finden ist, aus der sie herausgegangen sind. Haseloff hat das verneinen müssen. In dem Stammgebiet der thüringisch-sächsischen Schule ist fast nichts aus dieser Zeit erhalten; die Glasgemälde im Westchor des Naumburger Domes zeigen diesen Monumentalstil des 13. Jahrhunderts schon in seiner Verzerrung und barocken Entartung. Man wird auch hier mehr auf den Westen weisen müssen. Die nächsten Verwandten sind immer noch die Fenster in den Ostteilen von St. Kunibert in Köln, die jenen auch zeitlich nahe stehen, — sie sind nach 1248 gefertigt. Auch hier treten große Einzelfiguren in den unteren Chorfenstern und den Seitenapsiden (die heiligen Kordula, Ursula, Zaezilia, Katharina, Johannes bapt.) auf, daneben in den drei großen Chorfenstern zyklische Kompositionen mit reichen Einzelszenen, in dem Mittelfenster der Stammbaum Jesse mit den Hauptmomenten der Heilsgeschichte, in den Seitenfenstern die Legenden des h. Kunibert und des h. Klemens. Und der Stil dieser Fenster bringt doch eine deutliche Parallele zu den frühesten bzw. die frühere Stilphase repräsentierenden Fenstern in Marburg. Man muß hier entschieden scheiden: diese frühere Stufe mit fließenden Gewändern, die sich eng an den Körper anlegen, dessen Umrisse scharf hervortreten lassen, mit weich über die Füße fallendem Saum — wie sie durch die Maria mater misericordiae (Haseloff, Taf. 6, 2) vertreten wird — und die entwickelte Stufe mit den vielen eckig gebrochenen Falten, den scharfen Konturen und abstehenden Gewandzipfeln — den Stil, wie ihn das obere Mittelfenster mit den vier großen Einzelfiguren zeigt. Jenes erste Fenster aber kann man im Figürlichen (nicht im Ornamentalen) sehr wohl neben die Fenster von St. Kunibert stellen, man vergleiche etwa die obengenannte Maria in Marburg und die h. Katharina in St. Kunibert (abgeb. bei Oidtmann, Die romanischen Glasmalereien in der Pfarrkirche St. Kunibert zu Köln, Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 202). Die

Kölner Figuren stellen im allgemeinen die Vorstufe für die Marburger dar. Ein neues Moment kommt dort in den reiferen Figuren der zweiten Gruppe noch hinzu, das in St. Kunibert fehlt, aber sie scheinen auf derselben Entwicklungsstufe zu liegen. Die Fenster von St. Kunibert haben wieder einen direkten Vorläufer, die im Freiherrlich von Steinschen Schloß zu Nassau entdeckten beiden Fenster (publiziert von H. Oidtmann in der Zeitschrift für christliche Kunst X, 1897, S. 275, und bei O. v. Falcke und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 118), die vielleicht aus Arnstein an der Lahn stammen (jetzt auf Schloß Kappenberg bei Lünen). Auf dem einen Felde unten ist das Brustbild des Malers mit Pinsel und Farbentopf gegeben und der Umschrift: Rex regum clare Gerlacho propiciare. Das würde auf den Maler Gerlachus stimmen, der in Köln zwischen 1220 und 1257 in den Schreinsbüchern vorkommt (er wird in diesen beiden Jahren genannt: J. J. Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, herausgegeben von E. Firmenich-Richartz und H. Reußen 1895, S. 291). Auf das engste verwandt dem Nassauer Fenster sind dann die beiden Tafeln der Sammlung Schnütgen mit der Himmelfahrt der Maria und der Krönung Mariä, die gleichfalls unten die Halbfiguren von Stiftern mit Inschriften zeigen (abgebildet im Katalog der Sammlung Schnütgen von Fritz Witte, Taf. X, S. 34).

Wie soll man sich denn überhaupt die Anfertigung von Glasmalereien wie denen in Marburg vorstellen? Man braucht doch nicht notwendig an einen dauernd in Marburg ansässigen Meister zu denken. Dazu war das Marburg des 13. Jahrhunderts doch zu klein. Es gibt dann zwei Möglichkeiten. Entweder ein oder mehrere wandernde Meister haben sich für einige Jahre in Marburg niedergelassen und den Auftrag erledigt — oder die Fenster sind überhaupt an anderer Stelle angefertigt. Die Versendung von durchschnittlich nur 1 m im Quadrat großen Feldern, die dann an Ort und Stelle eingesetzt wurden, bot doch keine besonderen Schwierigkeiten und jedenfalls keine unüberwindbaren. Die Anlage einer Glasmalereianstalt war nichts ganz Einfaches: das große Lager, der Reißboden, die Brennöfen — das alles verlangte große Räumlichkeiten —, eine solche ganze Fabrik zu verlegen, war keine Kleinigkeit. Warum sollen nicht auch im Mittelalter die Glasmaler an einigen großen Plätzen ihr Standquartier gehabt haben wie heute? Einige Meisterateliers sind ja wohl von Ort zu Ort verlegt worden, zumal wenn es sich um einen ganz großen Auftrag handelte, der für lange Jahre, vielleicht ein Jahrzehnt Dauer versprach. So hat der Meister, der die Glasfenster in Canterbury geschaffen, einer der größten nordischen Maler des 13. Jahrhunderts, auch in Sens und in Chartres gearbeitet (Clement Heaton im Burlington Magazine XI, 1907, p. 172. Die Zusammengehörigkeit schon erkannt von Westlake, History of design I, p. 57, 108, 110). Wenn man

aber die Anfertigung in der Fremde — wie bei dem Elisabethschrein, der doch auch in Aachen gefertigt — oder durch einen wandernden Meister aus der Fremde zugibt, so liegt es am nächsten, hier an den Rhein zu denken. Das große Mittelfenster in St. Kunibert stellt hier die Höhe der Leistungsfähigkeit dar. Dieses Fenster (farbige Kopie im Germanischen Museum zu Nürnberg) ist überhaupt ein Höhepunkt der Kunst des ganzen 13. Jahrhunderts, — als Komposition darf man es neben der Hildesheimer Decke nennen. Und eine solche Hauptleistung wie dieses reich durchgebildete Fenster mit seinem großartigen Zyklus hat auch Marburg nicht aufzuweisen.

Als ein untergeordnetes Werk gehören noch die (1857 und 1902 restaurierten!) Fenster in der Pfarrkirche zu Heimersheim an der Ahr hierhin, in der einen Langbahn die Reste eines neutestamentlichen Zyklus: Verkündigung, Geburt, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, in der anderen ein h. Bischof, die hh. Katharina, Georg, Mauritius. Nur die Einzelfiguren würde man mit denen in St. Kunibert vergleichen können. Ein Werk, das aber wohl den Vergleich mit dem Mittelfenster von St. Kunibert aushält, ist das Mittelfenster in der Kirche zu Bücken an der Weser (in Farbendruck in den Mittelalterlichen Baudenkmalen Niedersachsens II, Taf. 86f. — vgl. H. Oidtmann, Die Glasmalerei, S. 206), wieder ein großer Zyklus, der die Heilsmomente des Neuen Testaments in Beziehungen bringt mit den Handlungen der heiligen Messe. Das Fenster ist sicher nicht in der Gegend entstanden, es zeigt nicht das kapriziös Manierierte und Zipfelige der Naumburger Fenster, mit denen es etwa gleichzeitig sein dürfte, sondern in den Figuren etwas Weiches und Altertümliches, das am ehesten an die Fenster in St. Kunibert anklingt. Wie weit dies Fenster mit dem zu Legden im Kreise Ahaus erhaltenen etwa zusammengeht, vermag ich nicht zu sagen.

Mein verehrter Kollege, der hessische Bezirkskonservator Prof. von Drach in Marburg, macht mich darauf aufmerksam, daß in der Kirche zu Winnen südöstlich von Marburg sich die Reste von Glasmalereien, vier weiblichen Heiligen um 1300 (erwähnt in den Hessischen Baudenkmälern S. 316), befanden, die vor einigen Jahren auf seine Veranlassung für das im Entstehen begriffene hessische Landesmuseum erworben worden seien. Ihr Maler sei ganz zweifellos der gleiche Künstler, der um 1300 das spätere Figurenfenster in Marburg mit dem Wappen der Schenken zu Schweinsberg gefertigt habe. Das könnte auf eine Marburger Werkstatt wenigstens um das J. 1300 hinweisen; ebensogut könnte man natürlich annehmen, daß das Marburger Vorbild eben auch die Nachbargemeinden zu ähnlichen Bestellungen bei einem fremden oder wandernden Glasmaler veranlaßt habe. Aus dieser selben Werkstatt sollen nun auch noch die Reste eines Chorfensters in der Kirche zu Berich im Waldeckschen stammen, das mir leider nicht durch Autopsie bekannt ist.

Bei den Fenstern mit szenischen Darstellungen konstatiert Haseloff (S. 16) wie in der Technik so auch im Stil recht erhebliche Unterschiede. Erhalten ist das sogenannte Schöpfungsfenster in an drei Stellen verstreuten Resten und das Fenster mit der Legende der h. Elisabeth. In jeder der Langbahnen sind hier sechs Medaillons in Vierpässen angebracht, als letztes auf der rechten Seite unten die Geburt Christi. Das fällt völlig aus dem Zusammenhang der auch im übrigen willkürlich angeordneten Szenen heraus. Jeder Versuch zur Deutung kann nur auf eine Künstelei hinausführen. Haseloff hat durch Heranziehung der Darstellungen auf dem Schrein der h. Elisabeth die hier fehlende Szene ziemlich sicher nachgewiesen: es war die Szene, wie der Landgraf Ludwig von Thüringen das Kreuz nimmt. Das Fenster gibt dann in beiden Langbahnen einen sehr wohl durchdachten Zyklus: den sechs Barmherzigkeitswerken stehen sechs Szenen aus dem Leben der Heiligen entgegen. Aber die Geburtsszene? Sie zeigt auch etwas abweichende Einrahmung, innerhalb des Vierpasses noch einen Kreis, dazu auch in der Gewandbehandlung eine viel reichere, unruhigere Faltengebung (man vergleiche das ganz ähnliche Motiv in der Darstellung: die Heilige Kranke besuchend). Das Medaillon kann nichts anderes sein als der Rest eines weiteren Fensters mit szenischen Darstellungen. Dazu kommt endlich noch ein viertes, dessen Reste sich im Archiv befinden: mit den klugen und den törichten Jungfrauen.

Wie steht es mit Zeit und Stil dieser Fenster? Haseloff schließt folgendermaßen: Der Schrein der h. Elisabeth enthält acht Szenen aus dem Leben der Heiligen, die auch auf den Fenstern wiederkommen, aber ungeschickter und in manchem mißverstanden. Die Folge der Elisabethszenen (mit der Gegenüberstellung von sechs zu sechs) sei ersichtlich für die zwölf Fenstermedaillons komponiert. Da nun der Schrein um 1249 fertig gewesen, müsse das Elisabethfenster schon vorher eingesetzt gewesen sein. Ich kann dem doch nicht ganz beitreten. Zunächst das Datum des Schreines. Die Fertigstellung im Jahre 1249 ist doch nur Annahme. Die Translation der Gebeine erfolgte damals keineswegs, etwa weil der Schrein schon vorlag, sondern, wie bereits oben gezeigt, aus ganz anderen örtlichen Gründen, weil die bisherige Grabkapelle abgebrochen ward. Nimmt man mit Bickell (La châsse de Sainte Élisabeth in der Revue de l'art chrétien 1892, S. 380) und von Falcke (v. Falcke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, S. 100) die Herzogin Sophia von Brabant, die Tochter der Heiligen, als die Stifterin an, so käme man doch wohl erst auf das Jahr 1247 als Zeit des Beginns der Arbeiten (nach dem Aussterben des thüringischen Landgrafenhauses). Die äußeren Bedingungen für diesen Auftrag in die Fremde waren freilich schon seit 1242 gegeben: 1242 hat die 18jährige Sophie sich mit Heinrich von Brabant vermählt. Nun ist der Schrein der h. Elisabeth in der

Werkstatt des Schreines der vier großen Reliquien, des sogenannten Marienschreines in Aachen gefertigt. An allen diesen kostbaren Werken der Goldschmiedekunst aber hat ein ganzes Atelier zumeist eine lange Zeit gearbeitet, eben der Marienschrein ist um 1215 begonnen, 1220 in Fabrikation und erst 1238 vollendet (St. Beißel in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XIV, S. 234). Auch wenn man den Beginn des Elisabethschreines, der im Ornamentalen wie im Figürlichen weit entwickelter ist seinem Vorgänger gegenüber, noch um einige Jahre zurückdatiert, so bliebe doch immer eine erstaunlich kurze Entstehungszeit für ihn. Der Karlsschrein in Aachen erforderte wahrscheinlich 15 Jahre, der Marienschrein 23 Jahre, der h. Dreikönigeschrein in Köln 30 Jahre, an dem Suitbertusschrein in Kaiserswerth ist gar 75 Jahre lang gearbeitet worden (Kelleter, Urkundenbuch des Stiftes Kaiserswerth, S. XXXIX). Es liegt näher, anzunehmen, daß der Marburger Schrein auch erst im nächsten Jahrzehnt fertig ward, womit sein Stil noch besser stimmen würde. Dann könnte seine Fertigstellung die Veranlassung gegeben haben zu der Errichtung des steinernen Ziboriums, das ja für ihn bestimmt war. Alles reiht sich dann besser aneinander.

Also dieser Grund für eine Datierung der Fenster v o r 1249 scheint mir auszufallen. Aber warum soll überhaupt der ganze Zyklus von Darstellungen aus dem Leben der h. Elisabeth für das Fenster komponiert sein? Die Annahme ist durchaus nicht zwingend. Zunächst arbeitet doch auch die Glasmalerei mit Vorlagen, Musterbüchern. Man muß sich in Marburg, wo sich alles um die h. Elisabeth drehte, doch denken, daß um die Mitte des Jahrhunderts, zwei Jahrzehnte nach ihrem Tode, bildliche Darstellungen ihres Lebens vorhanden waren, vielleicht ein kanonischer Zyklus der Hauptmomente, aus dem dann der Goldschmied in Aachen acht, der Glasmaler zwölf Szenen auswählte.

Stilistisch gehörten die Fenster mit szenischen Darstellungen ziemlich weit ab von den Großfigurenfenstern. Ich sehe hier einen eher altertümlichen oder zurückgebliebenen Stil der Zeichnung, die Darstellungsart ist aber ganz die, wie sie erst durch die französischen Medaillonfenster aufgekommen ist, mit ihrem Zwang zur reliefartigen Darstellung, zur knappen Zusammenfassung des Vorgangs. Und das scheint mir der Grundunterschied: die Großfigurenfenster sind sehr gut möglich als organische Weiterbildung heimischer Tradition, der h. Bartholomäus von Marburg ist ein Enkel des h. Bartholomäus aus den Glasfenstern von Peterslahr im Westerwald (jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn), einer noch ziemlich primitiven Arbeit, — der Künstler des Elisabethfensters (wie des vermuteten Christusfensters) ist aber durch die französische Schule gelaufen und bringt deren Dekorationsart mit. Das wird sich eben auch mit dem Baubetrieb decken. Der Meister, der den Bau von St. Elisabeth ersann, war eine merkwürdige Einzel-

erscheinung, ganz erfüllt von dem neuen Probleme der französischen Gotik, bedient er sich doch noch einer Reihe archaischer Motive in der Grundrißlösung wie im Aufbau und arbeitet selbstverständlich auch mit heimischen Kräften. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts tritt ein Wandel ein: es stehen jetzt geschulte Steinmetzen und Zeichner zur Verfügung, die schon durch die neue Formensprache durchgegangen sind; im Jahre 1248 ist ja auch die Domhütte in Köln eingerichtet. Diese beiden Fenster können dabei ruhig mit den Großfigurenfenstern zusammen entstanden sein, wenn es auch näher liegt, sie nach diesen anzusetzen, — es war nur eben ein ganz anderer Geist, der sich in ihnen offenbarte. Sie stellen nichts so Außerordentliches mehr dar wie die majestätischen großen Einzelfiguren, sind auch nicht ganz erste Qualität. Sie gehen zusammen mit den leider 1878 durch Nicolai aus Roermond stark restaurierten Medaillonfenstern im Chor der Pfarrkirche zu Gelnhausen, den Resten eines Christusfensters im Dom zu Xanten (Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mörs, S. 124) und bereiten die reichen Medaillonfenster in der Florinskirche zu Coblenz, in der Stephanuskapelle des Kölner Domes (aus der Dominikanerkirche in Köln stammend) und endlich das wunderbare Chorfenster der Abteikirche zu M.-Gladbach (Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Stadt und Kreis Gladbach, S. 32, mit Tafel) vor: der Chor war hier 1275 vollendet, — das gibt auch das Datum für dies Fenster. Das Marburger Fenster mit der Geschichte der h. Elisabeth steht am Anfang dieser neuen Entwicklung. Auf Grund einer von der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde gestellten Preisaufgabe hat Heinrich Oidtmann dieses ganze Gebiet eben jetzt eingehend behandelt: seine Geschichte der rheinischen Glasmalerei wird reich illustriert noch im Jahre 1911 erscheinen und uns diese Zusammenhänge nach Osten hin klarer sehen lehren.

Paul Clemen.

Georg Graf Vitzthum. Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heiligen Ludwig bis zu Philipp von Valois. Leipzig, Verlag von Quelle und Meyer, 1907. Mit 50 Lichtdrucktafeln.

Für die Beurteilung der Entwicklung der Malerei im nördlichen Europa vom Ende des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts galt es bislang fast als ein Axiom, daß diese Evolution von der einen Zentralsonne Paris beherrscht werde, — alle anderen Einflüsse und Zuflüsse traten gegenüber diesem einen leuchtenden Gestirn ziemlich zurück. Die neuesten französischen Veröffentlichungen, vor allem die betreffenden Abschnitte in André Michels Kunstgeschichte, haben diesen Standpunkt nur noch zu stärken und diesen

Satz zu unterstreichen gesucht. Mit dieser Auffassung will die vorliegende Arbeit brechen; in der Einschränkung des Einflusses von Paris, in der Aufstellung anderer Zentren neben ihm, im Norden, liegt ihre Hauptbedeutung. Das Buch ist nun auch schon drei Jahre alt und hat seinen Weg gemacht. Eine Empfehlung braucht es kaum mehr und auch eine Angabe des Inhalts ist nicht mehr nötig, — nur nach zwei ganz bestimmten Richtungen möchte ich in dieser verspäteten Besprechung einige Bemerkungen hier anknüpfen.

Das große kunstgeschichtliche Gebiet, um das es sich hier handelt, ist noch kaum erschlossen. Die mit der Exposition des Primitifs français verbundene Ausstellung französischer Bilderhandschriften in der Bibliothèque nationale zeigte zuerst das wichtigste Material weiteren Kreisen vereinigt. Als mittelbare Folge dieser Ausstellung darf man die Publikation von Henry Martin, Les miniaturistes français (Paris 1906), ansehen, in der der gelehrte Administrateur der Arsenalbibliothek eine Schilderung des ganzen Kunstbetriebs gibt (dazu die Besprechung von Graf Vitzthum in dieser Zeitschrift XXX, 1907, S. 88) und die Publikation, der diese Zeilen gelten.

Das vortreffliche Buch des Grafen Vitzthum ist auf einer erstaunlichen Kenntnis des Materials (die der Autor seitdem noch bedeutend erweitert hat) aufgebaut: 351 Handschriften aus 75 Bibliotheken und Sammlungen sind berücksichtigt. Diese umfassende Autopsie wird durch einen sicheren kritischen Blick und ein feines Gefühl für Qualität unterstützt. In vier großen Abschnitten baut sich die Arbeit auf: die Pariser Miniaturmalerei bis um 1300 und das Verhältnis zu England — die Miniaturmalerei in Nordfrankreich und Belgien bis um 1320 — die Entwicklung der eigentlich Pariser Handschriftenmalerei im 14. Jahrhundert — die rheinische Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien.

In dem ersten Kapitel erscheint die Frage des Verhältnisses zu England von ganz besonderer Bedeutung. Hier hat zur selben Zeit, da Vitzthum sein Buch schrieb, Arthur Haseloff in dem Abschnitt über die Miniaturmalerei in André Michels Histoire de l'art (II, 1. Halbband, S. 297—371) schon die Grenzlinien zwischen Paris und dem Norden abgesteckt — in einem Kapitel, das zu den allerbesten des Sammelwerkes gehört und das für die so vernachlässigte Miniaturmalerei des französischen Mittelalters überhaupt zum erstenmal eine Entwicklung zu zeichnen sucht. Vitzthum geht, selbständig arbeitend, bedeutend darüber hinaus. Er zeigt an einer reichen Zahl von Handschriften, wie anders sich in England und unter englischem Einfluß die Handschriftenillustration entwickelt. Nur zögernd haben die französischen Kritiker hier zugestimmt und diese neue These wieder einzuschränken gesucht. Graf Paul Durrieu hat in einer eigenen

Studie zu dem Vitzthumschen Buche (Un siècle de l'histoire de la miniature Parisienne à partir du règne de Saint-Louis im Journal des Savants, Januar 1909) diesen englischen Einfluß wieder einzuschränken gesucht. Der schöne Psalter der Königin Isabella in München (Cod. gall. 16 — Vitzthum S. 70) ist nach Text und Paläographie sicher englischen Charakters, aber er ist nach der vom Grafen Durrieu mitgeteilten Inschrift am Schluß in Paris geschrieben (schon ausgeführt von Durrieu im Bull. de la soc. des antiquaires de France 1901, p. 79). Und die Handschrift des Gratian in der Bibliothèque nationale (Cod. lat. 3893), die als das Werk eines Schreibers Thomas de Wymondusbold (wohl sicher Wymeswould in der Grafschaft Leicester) bezeugt ist, bezeichnet Vitztum (S. 79, Taf. 18, 19) als sicher in England entstanden, Durrieu bildet pl. 2 zwei Illustrationen ab comme spécimens de miniatures P a r i s i e n n e s. Auch in einer anderen Handschrift, der Bibel von 1327 (Bibliothèque nationale, Cod. lat. 11 935), an deren Ausschmückung der Pariser Miniator Jean Pucelle mitgearbeitet hat, findet sich der Name eines englischen Kalligraphen: Robert de Billyng (Billing bei Northampton). Solche englische Namen in Paris sind aber nichts Seltenes: Durrieu weist darauf hin, daß in dem von Denifle und Châtelain herausgegebenen Chartularium universitatis Parisiensis unter 92 Bücherverfertigern 15, vielleicht 19 mit englischen Namen sind. Das alles muß man ruhig zugeben. Graf Durrieu schließt nun aber: Diese Engländer waren ausgewandert und die von ihnen geschriebenen Manuskripte sind doch von Malern in Ile-de-France ausgeschmückt worden. Sollte man aber nicht auch schließen dürfen: Dieser starke Prozentsatz (fast ein Fünftel) von Engländern in Paris beweist eben, daß schon v o r dieser Zeit enge Beziehungen zwischen den Pariser Schreibstuben und England bestanden und daß die englischen Kalligraphen und Illuminatoren sich in der alten Kapitale der Bücherfabrikation einer besonderen Schätzung erfreuten? Eine der berühmtesten englischen Handschriften des 13. Jahrhunderts, der Peterborough-Psalter in Brüssel, ist um die Mitte des Jahrhunderts durch einen Benediktiner der Abtei von Peterborough geschrieben, vielleicht schon sehr bald nach Paris gebracht, wo er 1374 sich in der Bibliothek der Könige von Frankreich befand, von dort kam er durch Erbschaft in die Sammlung Philipps des Guten. Dies Schicksal werden vielleicht nicht wenige englische Handschriften gehabt haben, wie eben umgekehrt Paris nach dem Ausland exportierte.

In einer Besprechung des Vitzthumschen Buches im Moyen-âge 1908 p. 44 hat Marquet de Vasselot angesichts der These Vitzthums von dem Einfluß der englischen und englisch-belgischen Schule gefragt: Peut-être serait-on tenté de trouver qu'il la pousse parfois à l'extrême..... Et il serait curieux de voir si cette thèse concorde avec ce que l'on sait de l'évolution

des autres branches de l'art français à la même époque. Und wie verhält sich, möchte man weiter fragen, außerhalb des einen engen Gebietes der Miniaturmalerei die englische Kunst der französischen und der mitteleuropäischen überhaupt gegenüber?

Nur mit einem Wort möchte man daran erinnern, daß der Kampf zwischen England und Frankreich doch schon unter Heinrich III. von England einsetzt, daß dann nach dem Tode Karls IV. von Frankreich der hundertjährige Krieg beginnt, in dem England zunächst triumphiert, und daß nach dem Frieden von Bretigny im Jahr 1360 ein Drittel des heutigen Frankreichs unter englischem Zepter steht. Sollte es da nicht naheliegend sein, anzunehmen, daß diese englische Herrschaft in Frankreich sich auch äußere sichtbare Zeichen in der Ausdehnung ihres Kultureinflusses, ihres Handels geschaffen hat?

Wie ist es mit der englischen Architektur? Herrscht sie doch auf Spanien und selbst auf Cypern: warum sollte ihr Einfluß nicht in Frankreich zu spüren sein? Camille Enlart hat den englischen Ursprung des Style flamboyant nachgewiesen, damit ausgeführt, was vor ihm Edward Prior schon vermutet hatte (C. Enlart, Origine anglaise du style flamboyant français: Archaeological journal LXIII, 1906. — Bulletin monumental 1906. — Bulletin de l'union syndicale des architectes français 1909. — Zusammenfassend zuletzt in dem Kapitel Le style flamboyant in Michels Histoire de l'art III, I, p. 1—98). Es kann heute kein Zweifel sein, daß dieser neue dekorative Stil mit seinen Flammenmotiven im Maßwerk in England geboren ist (vgl. zuletzt A. Fabre, Origines anglaises du style flamboyant: Revue augustinienne v. 15. nov. 1909. — L. Serbat, L'architecture gotique en Angleterre, comparaison avec l'architecture gothique normande: Bulletin monumental 1908, 5, 6). Die Gründe, die Anthyme Saint-Paul (L'architecture française et la guerre de cent ans: Bulletin monumental 1910, p. 387) dagegen vorbringt, scheinen mir nicht durchschlagend (vgl. die Gegengründe von Enlart ebenda p. 125). Saint-Paul nimmt zuletzt auch eine englische Quelle des Style flamboyant und eine französische an.

An einer einzelnen Gattung von Kunstwerken möchte man den erstaunlichen Umfang des englischen Exportes im 14. Jahrhundert zeigen. Man trifft überall in Mitteleuropa auf jene bekannten Alabasterreliefs, zumeist von ziemlich übereinstimmendem Hochformat mit den enggedrängten langen und gestreckten Figuren. Frankreich ist voll von ihnen. Der Abbé Bouillet, der sie zusammengestellt (La fabrication industrielle des retables en albâtre: Bulletin monumental LXV, 1901, p. 45), gibt nahezu dreihundert in französischen Sammlungen an: 27 enthält das Musée des antiquités zu Rouen, 25 das Musée de Cluny, 15 Tafeln und 16 Statuetten das Musée

Vivenel in Compiègne usw. Nun, diese Alabasterarbeiten sind englisches Fabrikat, ein für den Export gearbeiteter Massenartikel. Man kennt die Brüche, die das Material geliefert, — die Ateliers waren aber wahrscheinlich ebenso in der Hauptstadt, in London, wie in der Hauptheimat des Alabasters in Nottingham. W. H. Saint-John Hope hat vor allem diese englische Produktion in ausgezeichneten Studien klar dargelegt (On the early working of alabaster in England: Archaeological journal LXI, p. 1904, 221. — On the sculptured alabaster tablets called Saint-John's heads: Archaeologia LII, 1891. — On some alabaster sculptures of Nottingham work: Archaeological journal 1908, 3). Dieser Export dauert das ganze 15. Jahrhundert hindurch noch an: noch im Jahre 1491 liefert der Bildhauer Nicolas Hill ein und demselben Kaufmann nicht weniger als 58 Exemplare solcher Häupter des Täufers in Alabaster. Diese Alabasterarbeiten finden sich nun ebenso in Deutschland, vor allem im Westen, in den Museen zu Köln, Nürnberg, München, in den Kirchen zu Emmerich, zu Bottenbroich, sie sind aber ebenso auf dem unmittelbaren Seehandelswege nach den Küsten der Ost- und Nordsee, bis nach Jütland gekommen. Francis Beckett (Engelske Alabastertavler i Danmark: Tidsskrift for Industri 1905, 6, 1. 2) stellt eine ganze Reihe von ihnen zusammen, ein ganzer Altar findet sich in der Kirche zu Borbjerg, ein zweiter aus Munkathveraa auf Island im Museum zu Kopenhagen. Richard Haupt hat in Schleswig-Holstein weitere Alabasterarbeiten des 15. Jahrhunderts englischen Ursprungs nachgewiesen. In der Allerheiligenkapelle in St. Marien zu Danzig finden sich fünf solcher Tafeln noch zu einem Klappaltar in der originalen Fassung vereinigt, fünf andere sind als Einzelstücke erhalten, — sie sind sicher englisch, nicht burgundisch-französischer Herkunft, wie Matthaei in Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler II, S. 87 vermutet. Der Export dieser Tafeln reicht bis nach Italien, — eben hat Roberto Papini (Polittici d'alabastro: L'Arte 1910, p. 202) eine große Reihe von Tafeln in Neapel, Genua, Ferrara nachgewiesen. Endlich hat, nachdem diese Besprechung längst niedergeschrieben, Josef Braun über die englischen Alabasteraltäre in der Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 234, gehandelt. Neben diesen Reliefs werden Statuetten und große Einzelfiguren massenhaft hergestellt und exportiert. Freilich muß man sich hüten, nun alle Alabasterreliefs und Alabasterfigürchen aus dieser Zeit als englisch anzusprechen. In der Salle d'André Beauneveu im Louvre finden sich zwei Reliefs (Inv. 114 u. 115) von dem üblichen Format und ein bemalter St. Paul, die aber wohl sicher französischen Ursprungs sind. Schon um das Jahr 1300 setzen dann die lebensgroßen Grabmäler in Alabaster ein, die auch massenhaft hergestellt werden: in Westminster, Canterbury, Ely, Wells, York sieht man sie — und man findet bald den gleichen Typus, den Fabrikcharakter heraus.

Und auch diese Arbeiten werden für den Export hergestellt, sie kommen nach dem Kontinent, sie wandern bis nach Island. Es findet sich in der Reihe der »Alabasters« jener Exportkünstler, kein Name, der etwa dem Claus Sluter an die Seite gesetzt werden könnte, — aber sie verdienen doch nicht ganz die trockene und kühle Behandlung und die geringe Wertschätzung, die ihnen Camille Enlart wieder in Michels Kunstgeschichte II, II, S. 728 hat angedeihen lassen. Man möchte hier für die künstlerische Würdigung an die wertvolle Artikelserie erinnern, die Edward S. Prior und Arthur Gardner, English Mediaeval Figure-Sculpture — eine ganze Geschichte der mittelalterlichen Plastik — leider nur an allzuschwer für uns zugänglicher Stelle, in der Architectural Review 1904 u. 1905, haben erscheinen lassen.

Eine andere Frage möchte ich hier nur aufwerfen. Man kennt jene großen, prachtvoll gravierten Grabplatten des 14. Jahrhunderts mit der reichen figurenbesetzten architektonischen Umrahmung, die sich auf dem Kontinent von Flandern über den Niederrhein bis weit in das Ostseegebiet finden. In Lübeck, aus dem sich von 13 Platten die Kunde erhalten hat, vor allem im Dom die Grabplatte des Heinrich von Bockholt und das Doppelgrab des Burchard von Serken und Johannes von Mul, in St. Peter die Grabplatte des Johann Clingenberg, im Dom zu Schwerin die Grabplatten von vier Bischöfen, die Grabplatte in St. Johann in Thorn, in Stralsund, in Aker in Schweden, in Ringstedt in Dänemark und andere mehr sind die bekanntesten Stücke. Dazu kommen Abdrücke verschwundener Platten, so vor allem die Wicboldplatte vom Jahre 1398 in Altenberg bei Köln. Wilhelm Brehmer (Lübecks messingene Grabplatten aus dem 14. Jahrhundert: Hansische Geschichtsblätter 1883, S. 13) hat hier bestimmte Gruppen und Schulen aufgestellt und einige Meisterateliers näher charakterisiert. Diese Platten gelten als allgemein flandrisch. Das ist auch für die lübischen ausdrücklich bezeugt. Der Lübecker Bürgermeister Hermann Gallin fordert selbst in seinem Testament über seinem Grab unum flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funebralem. Und ebenso heißt es im Testament des Wedekin Warendorp von 1350: Item volo, quod lapis bonus in Flandria factus ponatur in sepulcrum meum. Diesen Platten ist dann später durch heimisches Fabrikat auf dem Binnenmarkt eine verhängnisvolle Konkurrenz bereitet worden, — Magdeburg, Braunschweig und Lübeck haben so eigene Platten geliefert. Aber auch Köln. Und Köln hat wahrscheinlich sehr stark exportiert. In England heißen diese Platten Cullen Plates (Wilhelm Brehmer a. a. O. S. 34. — Lisch im Deutschen Kunstblatt 1852, S. 370).

Ist aber wirklich Flandern der alleinige Ausgangspunkt und Fabrikationsort? Man denkt an die bekannten schönen Platten in Brügge in der Salvator-

kirche (sie datieren erst von 1439 und 1518, die in Löwen von 1459), — aber sonst ist das heutige Belgien sehr arm an solchen Werken, und wo sind die Arbeiten des 14. Jahrhunderts? England dagegen ist voll von ihnen. Man braucht nur die alten Publikationen über die englischen Grabmäler durchzusehen (C. A. Stothart, The monumental effigies of Great Britain, selected from our cathedrals, London 1817. — Ch. Boutell, Monumental brasses and slabs, an historical notice of the incised monumental memorials of the middle ages, London 1847. — Neuerdings Herbert W. Macklin, The brasses of England in der Serie von The Antiquary's Books von Methuen & Co.) und sie mit Creenys noch heute nicht übertroffener Sammlung (W. F. Creeny, Illustrations of the incised slabs on the Continent of Europe, London 1871) vergleichen. Sollen diese massenhaften gravierten Platten in England wirklich alle in Flandern entstanden sein? Die eine berühmte Platte eines Abtes Thomas in St. Albans in England, die der einen von Brehmer festgestellten Gruppe angehört, zeigt in der Umrahmung die beiden englischen Heiligen St. Edmund und St. Alban. Und wie steht es mit den gravierten Platten in Nordfrankreich? Sie finden sich gerade im Gebiet des englischen Einflusses: in Evreux eine von 1317, in Epernay eine von 1351, in Reims eine von 1377, in Rouen eine von 1400 (abgeb. bei Creeny pl. 36, 42, 43, 50). Ist der Stil der Einrahmungen und der kleinen Figürchen auf diesen Platten nicht mitunter auffallend englisch? Man vergleiche die Einrahmungen der lübischen und der Altenberger Platte mit den Figürchen in der Architektur des Arundel-Psalters in London (Vitzthum, Taf. 15) und auf dem Exeter-Psalter im Sidney Sussex College zu Cambridge (Burlington Fine Arts Club-Exhibition of illuminated manuscripts, London 1908, p. 28, pl. 51). Es scheint mir einer Untersuchung wert, diese Frage näher zu verfolgen: Können nicht manche von diesen Platten auch englischen Ursprungs sein, und wie stark ist der englische Einfluß in jenen flandrischen Fabriken? Nur die Frage möchte ich hier aufwerfen.

Noch eine Gattung von Kunstwerken aber gab es, mit denen England die ganze Welt Europas versorgte, die deshalb direkt den Namen trug: Opus anglicum — die Stickerei. England ist das klassische Land der kostbaren Stickereien mit figürlichen Darstellungen: in den Quellen des 10. und 11. Jahrhunderts erscheinen immer wieder die Königinnen und Prinzessinnen, die Meisterinnen im Anfertigen solcher riesiger Stickereien sind: Aelfled, Aedelwyrme, Emma, Aelgitha, Editha. Der Reichtum der englischen Kirchen an solchen Werken der Nadelmalerei war ein ungeheuerlicher: das Inventar der Kathedrale von Lincoln zählt in der Reformationszeit nicht weniger als 600—700 kirchliche Gewänder mit Figurenschmuck auf. Mit solchen Stickereien versorgt nun England auch das Ausland. In dem Inventar des Schatzes des Heiligen Stuhles, das Molinier publiziert hat, werden allein

21 Stücke de opere anglicano erwähnt. Und die Inventare Karls V. von Frankreich, Philipps des Kühnen und Philipps des Guten sind voll davon. Im 14. Jahrhundert beherrscht diese englische Produktion den Weltmarkt. Vor allem sind die großen gestickten Pluvialien, die liturgischen Obergewänder, eine Spezialität von England gewesen. Noch eine ganze Anzahl von ihnen ist erhalten und zumal im Ausland. Die Pluvialien von Toledo, von San Giovanni im Lateran, im Schatz der Kathedrale von Pienza, von Vich, von Comminges, die Cappa von Daroca im Archäologischen Museum zu Madrid und die Cappa des Klosters Syon, die in das South Kensington-Museum gekommen ist, sind alle englischen Ursprungs, wohl auch die vielgereiste Cappa Nikolaus' IV. von Ascoli und das Pluviale im Museo civico zu Bologna (Jos. Braun, Die liturgische Gewandung in Occident und Orient, Freiburg 1907, S. 333, gibt eine Zusammenstellung der noch erhaltenen Cappen. Dazu Gaston Migeon, Les arts du tissu, Paris 1909, p. 130, mit teilweise abweichender Zuweisung. Fjoulkes, Notizie da Londra: L'arte 1905 — über die Ausstellung des Burlington Club 1905. Vgl. auch Walter Armstrong, Art in Great Britain and Ireland, London 1909, p. 135). Auch die Kasel auf Schloß Braunfels im Besitz des Fürsten von Solms-Braunfels, die aus einem Wappenrock mit großen Leoparden, zwischen denen allerlei kleine Figürchen spielen, zurechtgeschnitten ist (Abb. v. Falke u. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 129, 130) gehört hierhin. Für eine andere spätere Gruppe von bislang als englisch bezeichneten Paramenten, mit Darstellungen von Engeln, hat Fritz Witte (Über sogenannte englische Stickereien des 15. und 16. Jahrhunderts: Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 213) den englischen Ursprung wieder angezweifelt. Die figürlichen Darstellungen der großen Kappen bilden nun die beste und die nächste Parallele zu den gleichzeitigen Buchmalereien. Ihre Vorlagen sind dieselben — sie dürfen aus der Geschichte der englischen Malerei des 14. Jahrhunderts nicht herausgeschnitten werden — und sie gehören zu ihren Hauptwerken.

Das sind alles Parallelen zu der von Vitzthum auf dem Gebiet der Miniaturmalerei verzeichneten Erscheinung. Der Einfluß, den England hier im 14. Jahrhundert nach außen ausübt, wird vielleicht begreiflicher und diese ganze Suprematie Englands im Norden verständlicher, wenn man die gleiche Entwicklung auch auf den Nachbargebieten beobachtet. Frankreich gegenüber gibt England in diesem Jahrhundert gewissermaßen zurück,— was es im 13. Jahrhundert von Frankreich erhalten hatte.

In seinem letzten Kapitel, das für die Kritik der deutschen Malerei von besonderer Bedeutung ist, behandelt Vitzthum die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien. Der sehr allgemeinen Auffassung des westlichen Einflusses, der

in der rheinischen Malerei seit 1300 sich zeige, stellt Vitzthum den Satz gegenüber, daß von einer direkten Einwanderung von Paris aus nirgends etwas zu spüren sei, daß vielmehr einzig die nordfranzösisch-belgische Kunst von der Maas her gegen den Rhein und die Mosel vordringe und neben ihrem eigenen Stil nicht unbeträchtliche Elemente der englischen Kunst bis weit rheinaufwärts mit sich bringe. In dieser Fassung möchte ich den Satz doch nicht gern unterschreiben. So ganz kann man den Pariser Import auch für diese Periode nicht ablehnen. Barg nicht Paris in dieser Zeit eines der Hauptateliers für Glasmaler, führen nicht von hier Brücken nach dem Osten? Und auch hier möchte man jene oben zitierte Frage von Marquet de Vasselot als berechtigt anerkennen: wie stand es dann zu diesem Zeitpunkt um andere Zweige der französischen Kunst? Da muß man vor allem daran erinnern, daß just in dieser Zeit, für die Vitzthum die direkte Einwirkung von Paris auf dem Gebiet der Malerei ganz ablehnt, auf einem anderen außerordentlich wichtigen Gebiet des Kunstexports Paris durchaus herrschend ist, dem der Elfenbeinfabrikation. Man muß diesen kleinen Kunstwerken einen ebenso tiefgehenden Einfluß bei der Durchsetzung Mitteleuropas mit französischen Formanschauungen zuschreiben wie den Schöpfungen der byzantinischen Kleinkunst bei der Byzantinisierung der mittel- und westdeutschen Kunst am Ende des 12. Jahrhunderts. Man braucht freilich nicht ganz so weit zu gehen wie Raymond Koechlin, der in seinem mit erstaunlicher Materialkenntnis geschriebenen Abschnitt bei Michel II, 1, p. 459 — vor allem p. 500 — ungefähr alles Gute für Frankreich in Anspruch nimmt; — seit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts gibt es sicherlich auch in Deutschland eine Elfenbeinfabrikation, die natürlich auch typisch pariserische Züge aufweist, da Pariser Arbeiten in Originalen, Abgüssen oder Abdrücken in allen Ateliers zu finden sein mochten. Maskell hat schon in seiner Einleitung zum Katalog der Elfenbeine des South-Kensington-Museums eine bestimmte Gruppe als englisch in Anspruch genommen, — angesichts der Vitrinen im Britischen Museum und im South-Kensington-Museum findet man jetzt vielleicht die Zuweisung mitunter recht willkürlich: — aber es gibt unzweifelhaft einen typischen englischen Elfenbeinstil, und gerade der Vergleich mit den sicheren englischen Alabasterarbeiten wird es ermöglichen, diese langen steifen Gestalten mit den an den Seiten abgeplatteten, nach dem Kinn spitz zulaufenden Köpfen als englisch zu reklamieren. Aber die Hauptsache bleibt doch: der französische Einfluß aus der Isle de France (vgl. auch R. Koechlin, Quelques ateliers d'ivoiriers français au XIII^e^ et XIV^e^ siècle: Gazette des Beaux-Arts 3. pér. XXXIV, p. 361, 453; XXXV, p. 49), und es wäre an sich wunderlich, wenn auf dem Gebiete der Malerei das Herz Frankreichs in dieser Zeit garnichts mehr zu geben hätte.

Wie ist es nun mit dem englischen Einfluß in der rheinischen Kunst? Der tritt jetzt als etwas scheinbar ganz Neues und Befremdendes auf. Vitzthum vermeidet es, nach den äußeren Bedingungen dieses Einflusses zu fragen. Man braucht aber nur einen Blick auf die allgemeine politische Konstellation zu werfen, um solchen englischen Einfluß sehr begreiflich zu finden.

Man hat England im 13. und 14. Jahrhundert fast eine Handelsprovinz Deutschlands, besonders der niederrheinischen Städte, genannt (Carl Wieth, Die Stellung des Markgrafen Wilhelm von Jülich zum Reich 1345—1361, Münster 1882, S. 10). Über die Stellung der Kaufleute der deutschen Hanse zum englischen Staat, über ihre Rechte und ihre Macht in der Stadt London geben die Akten der Hansa Auskunft (Karl Kunze, Hanseakten aus England 1275—1412, Hansische Geschichtsquellen Bd. VI, Halle 1891). Man muß sich erinnern, daß die Deutschen in bezug auf die Zollerhebung allen Ausländern und selbst den englischen Kaufleuten gegenüber bevorzugt sind, daß die Wollausfuhr, das Fundament des englischen Handels, um 1340 fast ganz in ihren Händen ist (Kunze, p. XLIV). Über die Geldgeschäfte hansischer Kaufleute mit englischen Königen im 13. und 14. Jahrhundert hat Georg Grosch im Archiv für Kulturgeschichte II, 1904, S. 121, 265, eingehend gehandelt. Schon hier tritt die Bedeutung Kölns hervor (S. 269), das für Geldern und Holland sowie für Westfalen den Vorort darstellt und auch für die großen westfälischen Städte, Dortmund und Münster, die Vermittlerrolle spielt. Diese immer schon andauernden, auf ständigem Austausch beruhenden Beziehungen werden im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts immer engere. Ausführlich hat diese Beziehungen W. Stechele in zwei Aufsätzen: England und der Niederrhein bei Beginn der Regierung König Eduards III. 1327—1337 in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1909, S. 98 u. 441, dargestellt.

Eduard III. hatte als Sohn der Isabella, der nach dem Tode ihrer drei königlichen Brüder einzigen überlebenden Tochter des Kapetingers Philipps des Schönen, Ansprüche auf die französische Krone erhoben und suchte eine Stütze und Bundesgenossen gegen Philipp von Valois in Deutschland und Flandern. Die Flandrer selbst hatten ihm zuerst ihre Hilfe angeboten. In den nächsten Jahren wird die französische Suprematie am Niederrhein langsam abgelöst durch den englischen Einfluß. König Eduards Stützpunkte am Niederrhein sind die großen Städte — Köln, zu dem er enge Beziehungen finanzieller Art unterhielt, und Aachen, wo das Domstift ein Mittelpunkt der englischen Diplomatie ward. Der eigentliche Träger der englischen Politik in Deutschland ist aber vom Jahre 1335 an der Markgraf Wilhelm von Jülich, der unermüdlich für eine englisch-deutsche Allianz wirbt, zwischen dem deutschen Kaiser Ludwig und dem englischen König

Eduard hin und her geht. An allen niederrheinischen Höfen und in den großen Städten erscheinen englische Gesandtschaften, englische Agenten, mit Gold und mit Kostbarkeiten wird nicht gekargt. Neben Wilhelm von Jülich tritt Graf Rainald von Geldern, der Schwager des englischen Königs (Gatte seiner Schwester Eleonore). Der Markgraf von Jülich bemüht sich, vor allem seinen Bruder, den Erzbischof Walram von Köln, für England zu gewinnen. Im Jahre 1338 erfolgt endlich die denkwürdige Zusammenkunft zwischen dem deutschen Kaiser und dem englischen König in Coblenz. Über Jülich, Köln, Bonn zieht der Engländer nach Süden, überall gastlich empfangen und königliche Geschenke austeilend. Auf dem Florinsplatz in Coblenz hielten sie eine feierliche Versammlung ab: Unter dem Zuruf von 4 Herzögen, 3 Erzbischöfen, 6 Bischöfen, 37 Grafen, 17 000 Herren und Rittern wurde der englische König vom Kaiser zum Reichsstatthalter in den niederen Landen auf der linken Rheinseite ernannt. Am folgenden Tage ging auch der Erzbischof Balduin von Trier mit dem englischen König ein Bündnis und einen Hilfsvertrag ein (Al. Dominicus, Baldewin von Lützelburg, Coblenz 1862, S. 372). Und jetzt kommen Jahre voll von Geldgeschäften mit den rheinischen Kaufleuten. Der König erscheint völlig in Abhängigkeit von seinen Geldgebern. Die englische Königskrone und die englischen Kronjuwelen werden dem Erzbischof Balduin verpfändet, sie gehen dann als Pfänder an Kölnische Kaufleute über, die Krone wird erst 1344 nach England zurückgebracht, die Kleinodien der Königin Philippa noch später.

Gibt es etwas, was diese enge Verbindung des Rheinlandes mit England besser illustrieren kann? Mochte auch das deutsch-englische Bündnis ein klägliches Ende finden, da es dem König der Engländer an der Kraft der Durchführung des Begonnenen fehlte, — Rheinland und England waren aber jetzt einander so nahe wie nur möglich gerückt.

Auf diesem Hintergrund erscheint nun auch die merkwürdige Tatsache einer starken Beeinflussung der rheinischen Kunst durch die englische nur allzu verständlich. Da sind es vor allem die merkwürdigen Wandgemälde-Zyklen, die in Köln in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstehen, die diesen Charakter tragen. Es sind drei große Bilderfolgen in St. Zäzilia, St. Andreas und St. Severin. Die in St. Zäzilia (Jahresbericht der rheinischen Provinzialkommission für die Denkmalpflege III, 1898, S. 56) sind wohl die frühesten. Gegenüber den Wandmalereien vom Ende des 13. Jahrhunderts, die die heimische Tradition zeigen (Apsis der Abteikirche zu Brauweiler, Gewölbe in der Krypta von St. Gereon in Köln, ehemalige Gewölbemalereien in der Kapelle von Ramersdorf), bringen sie einen merkwürdigen neuen Stil mit langen grazilen Gestalten und auffallend schmalen Köpfen, die Vitzthum an die englischen Vorbilder anschließen möchte.

Und nun vor allem die Wandgemälde auf den Chorschranken des Kölner Domes. Sie sind ungefähr datiert durch das Bild des letzten in der Reihe der Bischöfe am Sockel, des Erzbischofs Wilhelm von Gennep (1349 bis 1362), — der Zyklus braucht aber erst unter ihm vollendet zu sein (vgl. am eingehendsten Arnold Steffens in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, S. 129ff.). Es ist allerlei in diesen Bilderfolgen, was sich aus der folgerichtigen Entwicklung der Kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts allein nicht erklären läßt. Da ist einmal die architektonische Einrahmung, die Aufteilung der großen Felder zwischen den einzelnen Pfeilern durch eine aufgemalte enge Arkadenstellung. Das Motiv dieser Baldachinarchitektur kommt im Jahre 1299 in den Rheinlanden zuerst vor in jenen beiden bekannten Gradualen des Johann von Valkenburg im Erzbischöflichen Museum zu Köln und in der Universitätsbibliothek zu Bonn, — es stammt aus der Heimat der belgischen Buchmalerei. Bei den Wandmalereien auf den Kölner Chorschranken finden sich aber Details im Maßwerk, die an sich der rheinischen und überhaupt der kontinentalen Gotik fremd sind. Vitzthum weist auch hierfür auf Ost-England und auf Gent-Brügge als die belgischen Vermittler der insularen Kunst auf dem Kontinente hin. Im Figürlichen erscheint dieser Einfluß als noch stärker. In der Tat kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Peterborough-Psalter und der Arundel-Psalter eine sehr nahe stilistische Verwandtschaft mit den Kölner Wandmalereien aufweisen. Könnte hier nicht direkte Beeinflussung durch englische Buchmalereien vorliegen? Man darf daran erinnern, daß auch der Peterborough-Psalter in seiner Heimat die nächste Analogie in monumentalen Dekorationen findet, nämlich auf den Fresken an der Rückseite der Chorstühle in der Kathedrale zu Peterborough, wie schon James gesehen (Cambridge Antiquarian Society's Communication IX, p. 178). Dazu hat J. van den Gheyn in seiner Prachtpublikation der Handschrift (Le Psautier de Peterborough—Brüssel, im Verlag von G. van Oest & Cie.) noch auf eine andere Verwandtschaft mit den Glasmalereien in der Kathedrale zu Canterbury hingewiesen. Eine merkwürdige Weiterentwicklung der belgisch-englischen Drôlerien bringen vor allem die seltsamen kleinen phantastischen Figürchen, die sich auf den Hintergründen befinden; die zierlichen Püppchen gar, die die Inschriften am Fuße begleiten, sind vollkommen im Stile von Buchmalereien gehalten, auch in der Größe nicht über diese hinauswachsend. Ich möchte keineswegs eine englische oder eine belgische Hand hier sehen: nur daß diese Kölnischen Augen sich an englischer und an belgischer Kunst gesättigt haben. Die kleinen geistreichen Figuren, die sitzend, stehend oder tanzend in den quadratischen Hintergrundsfeldern angebracht sind (Clemen im 7. Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz 1902, S. 69. —

Derselbe, Die rheinische und die westfälische Kunst in Düsseldorf 1902, S. 11, 45), sind trotz mancher fremdartiger Züge doch rheinischen Ursprungs. Der Grad der Verwandtschaft dieser rheinischen Kunst mit der englisch-belgischen müßte nun doch im einzelnen noch weiter verfolgt werden. Man könnte die Kölner Chorschrankenmalereien vergleichen mit den Wandgemälden vom Jahre 1356, die sich in St. Stephens Chapel in Westminster befanden (von der Society of antiquaries of London 1811 veröffentlicht, schon von Schnaase VI [2], S. 548, eingehend gewürdigt), die die Geschichten von Hiob und Tobias auch wie auf die Wand projizierte Tafelgemälde in architektonischer Umrahmung mit Unterschriften — ganz wie in Köln — brachten. An Tafelmalereien möchte man zum Vergleich etwa heranziehen das Antependium mit den Darstellungen aus der Geschichte der heiligen Jungfrau — vier Szenen in Vierpaßumrahmung, — das sich in der großen Halle im Cluny-Museum befindet (Inv. 1664), — sicher eine englische Arbeit etwa um 1330.

Die Frage möchte ich hier nur streifen, ob nicht auch an anderen Kölnischen Kunstwerken dieser Zeit sich derselbe nordwestliche Einfluß zeigt. Wie sieht es auf dem Gebiet der Plastik aus?

An der Mensa des Hochaltares im Dom, den nach der Koelhoffschen Chronik der Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1361) errichtet hat, befinden sich (oder befanden sich, da die Originale jetzt zum größeren Teil im Wallraf-Richartz-Museum sind) 32 Figürchen von Propheten, Aposteln und Heiligen aus weißem Marmor. Diese Figürchen, die einen merkwürdig breiten und untersetzten, dabei aber keineswegs kräftigen Typus zeigen, fallen nun doch aus der Entwicklung der Kölnischen Plastik etwas stark heraus. Mit der vorangegangenen Entwicklung haben sie fast gar nichts gemein, — sie gehören einer ganz anderen irdischeren und bürgerlicheren Welt an als die köstlichen idealen und aristokratischen Figuren aus dem Hochchor des Domes, sie bilden eher die Vorstufe zu den Figuren am Grabdenkmal Engelberts III. von der Mark im Kölner Dome, aber diese Figürchen von Pleurants zeigen einen viel ausgeprägteren Naturalismus als die etwas neutralen Figuren von dem Hochaltar. Ich möchte diese keineswegs unmittelbar als englische Arbeiten in Anspruch nehmen, — mit den bekannten englischen Alabasterreliefs haben sie gar nichts zu tun: in der Sammlung Schnütgen in Köln kann man zwei der Hochaltar-Originale unmittelbar mit zwei daneben stehenden englischen Alabastern vergleichen, — aber man darf fragen: Woher kommt diese Marmorplastik überhaupt? Das Material ist ein dem Rheine fremdes. Die Technik hält sich auch nicht länger, — nur unter Wilhelm von Gennep haben wir solche Arbeiten in Köln: neben dem Hochaltar noch sein eigenes Grabmal und das seines Vorgängers Walram von Jülich, beide »von wissen und schwartzen marmelstein«,

wie die Agrippina berichtet. Solche flache Marmorfiguren wie am Kölner Hochaltar können zuletzt auch aus Belgien gekommen sein, aus der Heimat des Marmors, — in dem Gobelinsaal des Cluny-Museums befinden sich ein paar Marmorfigürchen von der gleichen Größe wie die Kölner, die wohl sicherlich belgischen Ursprungs sind.

Endlich das Hauptwerk der Kölner gotischen Plastik des 14. Jahrhunderts, die Reihe der zwölf Apostel mit Christus und der Madonna im Hochchor des Domes. Die nach 1322, aber sicher beträchtlich vor 1350 anzusetzenden Figuren, denen jetzt Fried Lübbecke in seiner umfassenden Untersuchung der Kölner Plastik (Die gotische Kölner Plastik, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 133, 1910) den gebührenden Platz angewiesen hat, sind bekrönt von Baldachinen, auf denen wieder anmutig geschwungene Figürchen von musizierenden Engelsknaben stehen. Das ist ein Motiv, für das es sonst recht kein Vorbild und keine Parallele gibt: in der Kleinplastik darf man nur auf die musizierenden Engel aus dem Schrein des Oberweseler Hochaltars hinweisen, der 1331, also ungefähr gleichzeitig entstanden ist, aber einen früheren Figurentypus aufweist, — dafür aber ist dies Motiv in England zu Hause. Das klassische Beispiel ist die Minstrels Gallery an der Kathedrale zu Exeter (abgeb. in der Architectural Review XVII, 1905, p. 89. Vgl. auch XIII, 1903, p. 109. Guter Abguß im South-Kensington-Museum). Der Stil ist hier bei den zwölf je 70 cm großen Engelsfiguren, die wie in Köln verschiedentliche Musikinstrumente tragen, ein anderer als in Köln, der Figurentypus wie die Gewandbehandlung sind abweichend — aber das Motiv ist das gleiche — und es ist in Exeter unzweifelhaft eher vorbildlich angeschlagen als in Köln. Wer kennt denn aber von den deutschen Kunsthistorikern wirklich das englische Mittelalter? Es scheint, als ob dies eine unbekannte Provinz darstellte, die erst ganz neu entdeckt werden müßte. Die Franzosen sind längst diesen Weg gegangen, — wir werden ihnen wohl oder übel nachfolgen müssen. Zu einigen der Fragen und Probleme, die hier für uns und für die deutsche Kunstwissenschaft entstehen, hat die vortreffliche Veröffentlichung des Grafen Vitzthum, der diese Zeilen gelten, den Weg gewiesen — und das darf nicht als ihr geringstes Verdienst angesehen werden.

Paul Clemen.

Seb. Killermann. A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte. Mit 22 Tafeln. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 119. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1910. VIII u. 120 S.

Der Verfasser ist Naturforscher. Mit liebevoller Sorgfalt betrachtet er alle Pflanzen und alle Tiere, die Dürer gebildet hat. Er nimmt nicht nur die Zeichnungen vor, sondern auch die Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Anspruch darauf, als Kunstkenner zu gelten, erhebt er nicht und die schwierige Frage, ob diese oder jene Zeichnung von dem Meister herrühre, versucht er nicht einmal zu beantworten. Bekanntlich sind gerade unter den Pflanzenstudien, die mit Dürers Namen gezeigt werden, viele verdächtig. Im allgemeinen hält sich Killermann an das Überlieferte und Publizierte und nimmt Gedrucktes gläubig hin.

Das Wesentliche der Arbeit ist zoologische und botanische Bestimmung, etwa so: diese von Dürer gebildete Pflanze gehört zu jener Art und Gattung, sie wuchs zu Dürers Zeit da oder dort. Die botanische Literatur des 16. Jahrhunderts wird nicht ohne Erfolg zurate gezogen. Das Kunstgeschichtliche ist im großen und ganzen verständig und mit beträchtlicher Kenntnis der umfangreichen Literatur berücksichtigt. Wenige Irrtümer laufen mitunter, z. B. wenn der Verfasser vor dem Berliner Bilde, der Madonna mit dem Zeisig, zweifelnd — wegen der deutschen Maiglöckchen — bemerkt: »Vielleicht auch ist das Gemälde gar nicht aus Venedig gebürtig«. Es ist doch 1506 datiert!

Nach zwei Seiten kann die Schrift Nutzen stiften. Wie weit die Naturkunde gefördert wird durch den Nachweis, dieses oder jenes Gewächs sei zu Dürers Zeit bekannt gewesen, vermag ich nicht recht zu beurteilen. Zur Geschichte der Kulturpflanzen und der Haustiere (etwa der Hunderassen) ist, denke ich, manche Beobachtung wertvoll. Der Untertitel des Buches — »und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte« — scheint daraufhin zu deuten, daß der Autor gerade dieses Ziel sich gesetzt hat.

Auf der anderen Seite wird allerlei für das Dürer-Studium gewonnen. Abgesehen von der allgemeinen Vorstellung oder Bestätigung der Vorstellung, daß Dürer scharf, zuverlässig und mit tiefem Verständnisse für den organischen Zusammenhang die Natur betrachtet habe — schon der Umstand, daß ein Naturforscher die Arbeit zu unternehmen Lust bekam und daß er so reiches Material fand, charakterisiert Dürers Kunst —, abgesehen davon, ist manches einzelne beachtenswert. So stellt der Verfasser mit leidlicher Sicherheit fest, daß das distelartige Gewächs, mit dem in der Hand Dürer sich in dem Selbstbildnisse von 1493 (bei den Erben Leopold Goldschmidts in Paris) dargestellt hat, Eryngium amethystinum L. sei, eine Art, die in Oberitalien vorkommt. Ein Argument also für die Annahme, daß der Meister 1493 in Italien geweilt habe. Dieselbe Pflanze sprießt am Boden in der Berliner Zeichnung mit dem reitenden Paare. Diese Beobachtung könnte verwertet werden zur Bestimmung und etwa auch zur Datierung des Blattes. Es wird ja bestritten, daß die

Jahreszahl 1496 echt sei (wie ich glaube, mit Recht) und an Dürers Autorschaft wird gezweifelt (wie ich glaube, mit Unrecht).

A. Wustmann hat in den »Grenzboten« (1904) wertvolle Ausführungen über Dürers Pflanzen und Tiere publiziert, dabei aber mehr als Killermann die symbole Bedeutung beachtet.

Das große Vorbild Felix Rosens, dessen 1903 erschienenes Buch »Die Natur in der Kunst« das beste Ergebnis solcher Grenzstudien ist, erreicht unser Verfasser nicht, da Rosen ein weiteres Feld übersieht, mehr Verständnis für die besonderen Bedingungen der Kunstgestaltung zeigt und tiefer führende Folgerungen aus seinen naturkundigen Beobachtungen zu ziehen vermag.

Der Verfasser macht einen bescheidenen Versuch, das Material aus eigenem zu bereichern, indem er auf eine Tafel mit Tier- und Pflanzendarstellungen aufmerksam macht, die ihm im Eskorial als Dürers Werk gezeigt worden ist. Damit ist es nichts; Dürer kommt als Autor nicht ernstlich in Betracht.

Das mit sympathischer Schlichtheit geschriebene Buch ist dankbar zu begrüßen auch von den Kunstforschern, da, was Dürer betrifft, jede Belehrung, selbst eine, die nur die Peripherie seines Schaffens berührt, nützlich erscheint. *Friedländer.*

W. v. Seidlitz. Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance. 2 Bände. Berlin 1909.

Das umfangreiche Buch Seidlitzens bedeutet nicht nur den Abschluß eingehender langjähriger Studien, die der Verfasser über Leonardo und die Seinen angestellt hat, es darf auch als abschließend für den gegenwärtigen Stand der Leonardoforschung gelten. Damit ist zugleich gesagt, daß es die beste Basis für die weitere historisch-kritische Arbeit abgeben mag.

Über die Familienverhältnisse, den Lebenslauf, die künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeit Leonardos werden wir an der Hand der Dokumente gründlich belehrt. Gleichsam schrittweise, in einer bedächtigen Darstellung, die an jedem neuen Punkte angelangt, Umschau hält. Der oft bewährte klare Blick Seidlitzens kommt ihm hier, auf einem der anziehendsten aber verfänglichsten Gebiete der Stilkritik, sehr zu statten. Und dankbar erkennen wir die unvoreingenommene Ruhe des erfahrenen Gelehrten an, die sich gar vorteilhaft von dem leidenschaftlichen Übereifer unterscheidet, dem sich durch allzu impulsiv gefaßte Meinungen — wohl gar auf Grund des eigenen Besitzes — der Blick getrübt hat. Des Fortschrittes an historischer Erkenntnis werden wir besonders deutlich dann

gewahr, wenn wir der letzten zusammenfassenden Darstellungen Leonardos gedenken, wie sie in den Monographien von Müntz, McCurdy und Solmi vorliegen, von dem wenig versprechenden Torso Müller Waldes zu geschweigen.

Die Leonardoforschung hat insofern zu ungewöhnlichen Ergebnissen geführt, als sie den Kreis der eigenhändigen Werke, der sich in anderen Fällen bei der emsigen Umschau oft überraschend erweitern läßt, immer enger und enger gezogen hat. Wenn wir nun auch den Verlust einer Reihe der allerhöchsten Kunstwerke nie genug beklagen können, so müssen wir doch wiederum aufatmend uns von dem Ballast des Ungefähr und Beinahe befreit sehen, welcher das Bild dieses Einzigen verwirrte und verdunkelte. Ja, wenn wir dessen eingedenk sind, daß die höchste Aufgabe kritischer Kunstgelehrsamkeit eben darin besteht, das Gedächtnis der großen Künstler rein und lebendig zu erhalten, so werden wir einen um so strengeren Maßstab anlegen müssen, je mehr die künstlerische Persönlichkeit bedeutet. Die Qualität der unbezweifelten Zeichnungen und Gemälde Leonardos steht so hoch, daß neben ihnen nur das Allerbeste Platz finden darf.

In der Anerkennung der echten Werke Leonardos ist sich die überwiegende Mehrzahl der Kenner mit Seidlitz im wesentlichen einig. Wenn wir die Zeichnungen als ein umfangreiches Kapitel für sich beiseite lassen, handelt es sich um folgende Gemälde:

1. Die Mitarbeit Leonardos an der Taufe Christi in der Florentiner Akademie. Trotz der Bedenken von Thiis möchten wir der alten Tradition und dem Augenschein zufolge an der Tatsache der Mitarbeit nicht zweifeln, wenngleich wir bekennen müssen, daß über den Umfang dieser Arbeit das letzte Wort noch nicht gesprochen sei und wohl auch nie gesprochen werden wird.

2. Die Verkündigung im Louvre. Es scheint noch nicht bemerkt worden zu sein, daß dieses überaus liebliche Bild ein nicht uninteressantes Pentimento aufweist. Der Zeigefinger der erhobenen rechten Hand des Engels ist nachträglich hinzugefügt. Die ursprüngliche Fassung, die den Zeigefinger hinter dem Mittelfinger verschwinden ließ, wurde dadurch in einem kleinen Zuge verlebendigt. Wenn es nur in einem Werke Leonardos überhaupt Kleinigkeiten gäbe!

3. Die unvollendete Anbetung der Könige in den Uffizien und

4. die Untermalung des Hieronymus in der vatikanischen Galerie. Die Datierung, die Seidlitz beiden Bildern gibt, indem er sie in die erste Florentiner Zeit bis 1483 versetzt, wird schwerlich bestritten werden.

5. Die Madonna in der Grotte im Louvre. Nachdem selbst die Engländer die Überlegenheit des geheimnisvoll beseelten Bildes über die gefällig verflachte Wiederholung in der Londoner Felsenmadonna einhellig anerkannt haben, gehört schon die ganze Verbohrtheit der Unbelehrbaren

dazu, um immer noch die madonna of the rocks als das Meisterwerk Leonardos zu proklamieren. — Ambrogio de Predis ist unverkennbar, wenngleich er sich hier, unter Leonardos Leitung auf eine sonst ungewohnte Höhe erhoben hat. Die Überlegenheit des Pariser Bildes spricht aus jedem Stück, aus den Mienen und den lebhafteren Blicken der Personen, so gut wie aus den feiner bewegten Falten ihrer Gewänder oder aus der Landschaft. Wie ungemein charakteristisch ist für Leonardo die hinweisende Bewegung der nervösen rechten Hand des Engels! Finden wir sie nicht in dem herrlichen Carton der Anna selbdritt, dreimal im cenacolo, in dem Johannes zu Windsor und auch in dem Leonardesken Täufer des Louvre wieder?

6. Das Abendmahl. — Was Seidlitz über den Erhaltungszustand des Bildes nach Cavenaghis letzter Wiederherstellung mitteilt, klingt tröstlicher als was wir uns bisher gesagt hatten. Die Resignation über den Verlust beginnt der Hoffnung zu weichen, daß wir wenigstens an einigen Stellen der schönen Ruine noch Leonardos eigene Hand verehren dürfen. Daß z. B. die Gloriole des abendlichen Himmels, die das Haupt Christi umleuchtet, ein echter Leonardo sei, möchte man sich ungern ausreden lassen. Dagegen würde ich um so lieber mit Gronau unter den wenigen erhaltenen Studien zum Abendmahl die vielerörterte Rötelzeichnung der venezianischen Akademie einem nachahmenden Schüler oder Kopisten zuschieben (Repr. bei Seidlitz I zu S. 198). Dafür, daß es sich hier um eine K o p i e handelt, dürfte schon der Umstand sprechen, daß der unbenannte bärtige Apostel in der rechten unteren Ecke des Venezianer Blattes im Ansatz des linken Armes oben noch einmal neben Petrus vorkommt! Der Meister, der solch eine Kompositionsstudie entwirft, um sich über die Gesamtwirkung der Gruppe klar zu werden, würde doch nicht, den Beginn einer Figur treulich wiederholend, den Rest der Gruppe unter den Anfang setzen, wo schlimmstenfalls mit einem Scheerenschnitt und einem Tropfen Kleister der organische Zusammenhang herzustellen wäre. Mit den unzweifelhaften Leonardozeichnungen hat sie nur die Linksschraffierung gemein. Schon die Schrift, obwohl linkshändig, unterscheidet sich merklich von Leonardos Hand. Im übrigen aber sollte das offenbare Ungeschick der Zeichnung, die steife und linkische Art, mit der sich die Personen bewegen, nicht nur den Gedanken an Leonardo, diesen Meister alles bewegten Lebens, sondern überhaupt an irgend einen sommo maestro ausschalten. Ebensowenig dürfte man die drei Orientalenköpfe der Turiner Bibliothek (Repr. bei Seidlitz I S. 212) auf Leonardos Konto setzen. Daß die Linksschraffierung allein noch nicht zum Beweise der Echtheit einer sonst inferioren Zeichnung dienen darf, hat schon Berenson mit Recht betont. Bei der gegenständlichen Deutung des Abendmahls möchte ich für Burckhardts Auffassung plädieren, der es kurz und würdig ausspricht: den geistigen Inhalt hat Goethe ab-

schließend auseinandergesetzt. Wenn man es sich vorhält, daß ein souveräner Meister selbst ein genau bezeichnetes Thema doch mit einiger Freiheit und keineswegs mit philologischer Akribie zu behandeln pflegt, so sinken die Erörterungen über diese oder jene Bibelstelle im Repertorium von Sta. Maria delle Grazie zum Streit über müßige Quisquilien herab.

Von den beiden wichtigsten Kopien in London und Paris weist Seidlitz die der Londoner diploma gallery mit Recht dem Giampietrino zu, an den sie, auch in der Färbung, eher erinnert als an Boltraffio, dem man sie in London zuschreibt. Die Pariser Kopie rührt augenscheinlich von Marco d'Oggiono her, an den eine charakteristische Eigentümlichkeit der Zeichnung — die über der Nasenwurzel hinaufgezogenen Augenbrauen — gemahnt.

7. Die Anna selbdritt im Louvre. Das unvollendete Bild dürfte wohl das am wenigsten erfreuliche unter den wenigen seines Meisters sein. Die kunstreiche Komposition bedeutet einen überraschenden Rückschritt gegenüber der älteren unvergleichlich schönen Lösung in dem Karton der Londoner Akademie.

8. Das Bildnis der Monna Lisa. Angesichts des Erhaltungszustandes des Gemäldes mit seinen versunkenen getrübten Farben ist es unmöglich geworden, über seine ursprüngliche Beschaffenheit — also über seinen ganzen Wert — zu einem gerechten Urteil zu gelangen. Immerhin ist das, was wir noch heute sehen und genießen, so außerordentlich, daß wir nur in aller Ehrerbietung dem einzigen Bilde seine Sonderstellung in dem gesamten Gebiete der Bildnismalerei einzuräumen haben. Schwerlich wird man darauf verzichten wollen, der tiefen Empfindung, die der Anblick im Beschauer erweckt, Worte zu verleihen, nur wird der Ausdruck sich notgedrungen mit ahnungsvoller Andeutung begnügen müssen. Dabei wäre mit Bewunderung und Dankbarkeit der Seiten zu gedenken, die Walter Pater der Monna Lisa gewidmet hat. Es sind Seiten, die zu den schönsten gehören, die je über ein Gemälde geschrieben wurden und die in allem Glanz eines großen Meisters der Prosa einen divinatorisch tiefen Einblick in das rätselvolle Wesen Leonardos offenbaren.

Hiermit kann die Reihe der echten Gemälde Leonardos füglich geschlossen werden, nachdem die Arbeit des Herrn Rusca in der Sala delle asse des Mailänder Kastells die Spuren von Leonardos Pinsel endgültig zugedeckt hat. Das übrige, was unter Leonardos Namen geht, hält den Vergleich mit diesen acht Gemälden weder seiner Qualität nach aus, noch stimmt es streng genommen mit den Einzelheiten ihrer Technik so sehr überein, daß die Zuschreibung gerechtfertigt werden könnte. Das gilt insonderheit von der Halbfigur des Täufers im Louvre, die übrigens auch Seidlitz (II, 124) trotz der hier benutzten Originalzeichnungen Leonardos doch nur als eine Schularbeit einführt, an der der Meister selber »mit Hand angelegt« habe.

In seinem heutigen Erhaltungszustand dürfte meines Erachtens das — psychologisch so interessante und verräterische Bild nicht einmal den vorzüglichsten Arbeiten der Leonardoschule beigezählt werden. Wie es einst ausgesehen haben mag, wissen wir eben nicht mehr.

Nun sollte man sich davor hüten, alle diese Bilder und die Legion des Schulgutes unter dem Dutzend von Künstlernamen aufzuteilen, das in diesem Falle der Erinnerung zu Gebote steht. Namentlich, wenn man bedenkt, wie die unmittelbare Nähe Leonardos, sein Ratschlag, seine Korrektur, manche Schülerarbeit auf eine Stufe erhoben haben mag, die fern vom Hofstaat des Meisters niemals erreicht wäre.

Indem wir die besten dieser Arbeiten — die Belle Ferronnière des Louvre, die Dame mit dem Wiesel der Sammlung Czartoryski, das weibliche Bildnis der Liechtensteingalerie, die größere Verkündigung in den Uffizien — hervorheben und von ihnen aussagen, daß sie verhältnismäßig den eigenhändigen Arbeiten Leonardos am nächsten kommen, so haben wir ihnen Ehre genug erzeigt. Wollten wir sie aber Leonardo selber zuschreiben, so würden wir damit nur das Niveau der Gesamtleistung seines Lebens herabdrücken. Leider müssen wir es freilich fortgesetzt erleben, daß das Qualitätsgefühl bei den hitzig erörterten Echtheitsfragen zu Schaden kommt (wodurch dann natürlich wieder im fatalen circulo vitioso die Stilkritik verblödet). Die Erfolge der letzten Jahrzehnte lassen es erhoffen, daß der einst so völlig verwirrte Kunstschatz der Leonardonachfolge in Zukunft übersichtlich geordnet werden möge. Dazu hat Seidlitz sein redliches Teil beigetragen. Immerhin läßt sich gegen seine Bestimmungen noch einiges einwenden. Wenn dieses hiermit geschieht, so sei damit kein anderes Ziel verfolgt, als das, den Faden der Unterhaltung über ein unerschöpfliches Thema etwas weiter zu spinnen.

Wie mir scheint, hat Seidlitz die Bedeutung des Ambrogio de Predis übertrieben und seine Tätigkeit zu weit ausgedehnt, um dafür z. B. Bernardino de'Conti zu kurz kommen zu lassen. Und doch gehört der eine wie der andere zu den stilkritisch ziemlich fest zu packenden Persönlichkeiten.

Von Ambrogio haben wir nur zwei bezeichnete und datierte Gemälde, die Bildnisse des jungen Archinto von 1494 in der Londoner Nationalgalerie und des Kaisers Maximilian von 1502 im Wiener Hofmuseum. Dazu kommt als urkundlich beglaubigt die Londoner Felsenmadonna, die Seidlitz mit gutem Grunde in die Jahre 1491—1494 versetzt und an welcher Predis zum mindesten unter allen Umständen mitgearbeitet hat, — es fragt sich nur in welchem Umfange. Zunächst dürfen wir wohl die beiden musizierenden Engel, weil von geringerer Qualität als das Hauptbild und weil mit den anderen beiden Bildern in charakteristischen Einzelheiten auffallend übereinstimmend, als gesicherte, eigenhändige Arbeiten für Predis in Anspruch

nehmen. Von diesen Gemälden ist auszugehen; ihre Eigentümlichkeiten müssen uns bei allen weiteren Zuschreibungen leiten. Dabei genügt es nicht, allgemeine Eigenschaften, wie z. B. scharfe Profilstellung vor dunklem Grunde oder harte und doch unsichere Zeichnung hervorzuheben, denn solche Eigenschaften finden wir auch bei anderen Meistern dieses Kreises wieder. Aber Gott sei Dank verrät uns die malerische Handschrift Ambrogios noch einige schätzenswerte Einzelheiten. Die Augäpfel auf diesen Bildern sind besonders glasig; bei den Profilköpfen des Kaisers und des lautespielenden Engels bemerken wir nach Morellis sehr richtigem Hinweis im äußeren Augenwinkel einen auffallenden kleinen keilförmigen Lichtstreif. Die Haarmassen sind ähnlich wie bei deutschen Meistern in breiten Massen sanft gewellt, worauf dann mit spitzem Pinsel äußerst subtil die allerfeinsten hellen Einzelhaare gesetzt sind. Die Hände haben dünne, etwas gespreizt gestellte Finger und lassen bei ziemlich oberflächlicher Modellierung doch die Gelenke an den richtigen Stellen wohl erkennen. Die Untermalung, die den Ton des Inkarnates in den Schatten bestimmt, scheint bei dem Archinto und dem Londoner Engelpaar von kühl grauem Ton, beim Kaiser Max ähnlich, doch etwas bräunlicher gewesen zu sein. — Wir gewinnen aus der Qualität dieser Bilder den Eindruck eines zwar mittelmäßigen, aber geschickt und säuberlich arbeitenden schmiegsamen Meisters, der von der älteren Mailänder Schule einiges beibehalten und im übrigen Leonardos maßgebenden Einfluß erfahren hat, — wie es uns die urkundlichen Nachrichten bestätigen, die uns ferner über seine intime Verbindung mit dem herzoglichen Hofe, die wir schon aus dem Kaiserbildnis entnehmen konnten, weiteres mitteilen. Von einem solchen Meister mit den geschilderten Eigentümlichkeiten läßt sich nun eine ganze Gruppe von Bildnissen nachweisen, die ich — ne longum sit — nicht noch einmal aufzählen will, eine Gruppe, unter der das Hauptstück der vielbewunderte reizende Profilkopf der jungen Edeldame in der Ambrosiana sein dürfte [1]). Weiter aber rührt von ihm höchst wahrscheinlich die Madonna Litta der Petersburger Ermitage her — über die ich nur aus Mangel an Autopsie mit dem bestimmten Urteil zurückhalten muß — und schließlich mit Sicherheit die Londoner Felsenmadonna, bei der die Qualität der Arbeit sich allerdings unter den Augen (und der Korrektur?) Leonardos auf eine besondere Höhe erhoben hat, — ohne daß damit indessen das Niveau der eigenhändigen Arbeit Leonardos erreicht wäre. — Schließlich findet man die Hand desselben Meisters auch neben anderen Miniatoren (Cristoforo de Predis,

[1]) Ein Profilkopf, der dieser Gruppe angehört, der Knabe mit roter Kappe in der Weberschen Galerie in Hamburg, dürfte nach Analogie mit einer Mailänder Münze jener Zeit kein anderer als der junge Giangaleazzo Sforza sein. Schon die kostbare Perle an seiner Kappe deutet auf hohen Rang.

Ant. da Monza) in einigen schönen Bilderhandschriften wieder, z. B. in der Sforziada Simonettas und im libro d'ore der Bona Sforza im Britischen Museum, in dem Donatus der Trivulziana usw.

Dagegen vermag ich denselben Maler schlechterdings nicht wiederzufinden in dem Auferstehungsbilde der Berliner Galerie und ebensowenig in der Pala Sforzesca der Brera, die Seidlitz gleichfalls dem Preda zuweist. Die Auferstehung, ein schwerfälliges leonardeskes Schulbild, könnte man ihrem Werte nach wohl auf eine Stufe mit Predas Leistungen stellen, doch erinnert sie in ihrem Charakter und in manchen Einzelheiten der Zeichnung und des Kolorites viel mehr an gewisse Arbeiten der Reifezeit Boltraffios, z. B. an dessen Budapester Madonna. Auch in der Pala Sforzesca tritt uns eine andere Persönlichkeit entgegen. Abgesehen von der allgemeinen Schulverwandtschaft vermag ich keine einzige der charakteristischen Eigentümlichkeiten Predas hier wiederzufinden. Es scheint mir auch völlig ausgeschlossen zu sein, daß derselbe Mann, der eben noch den Archinto und die Felsenmadonna gemalt hat, im selben oder nächsten Jahre — 1494 oder 1495 — in die primitive Unbeholfenheit der großen Pala zurückgesunken sein sollte, um dann wieder so anmutige Dinge zu schaffen wie die Bildnisse der Ambrosiana und die Madonna Litta. Nein, der Meister der Pala ist von Predis scharf zu trennen, ein schwerblütiger Gast, der mit ungelenker Hand bedächtig diese mürrisch-blickenden Heiligen schuf, denen doch eine gewisse plumpe Größe nicht abzusprechen ist. In ihm steckt noch viel mehr Altertümliches, Pedantisches als in Preda, vieles, das durch die ganz äußerlichen ungeschickten Anlehnungen an Leonardo durchaus nicht überwunden worden ist. Von derselben Hand rührt selbstverständlich die Madonna mit dem Stifter in der Sammlung Cora in Turin her und die kleinere Madonna mit Stiftergruppen der Sammlung Donaldson in London, wo die Haltung der Hauptfigur mit der Pala Sforzesca übereinstimmt [1]). Früher habe ich in diesen Fällen Bernardino dei Conti zu erkennen geglaubt, dem diese Bilder immerhin näher stehen als Preda, doch habe ich mich seither eines besseren belehren lassen und meine, daß man die Gruppe mit den dahin gehörigen Zeichnungen einstweilen in Quarantäne belassen sollte, indem man sie mit Malaguzzi Valeri bis auf weiteres als Arbeiten des Maestro della Pala Sforzesca bezeichnet. Es wäre nicht zu verwundern, wenn dieser Meister sich eines Tages als Antonio da Monza entpuppen sollte, an den sich Venturi angesichts der Pala erinnert fühlte.

Für Bernardino de' Conti steht uns als Basis der Untersuchung ein reichlicheres Material an datierten und bezeichneten Bildern

[1]) Letzteres Bild erschien auf der Burlington Exhibition of Milanese pictures London 1898, Nr. 6.

6*

zur Verfügung. Zu den acht bei Seidlitz I S. 272 angeführten datierten Gemälden sind noch hinzuzufügen: das männliche Bildnis des Museums zu Varallo, das die Jahreszahl 1504 trägt und schließlich die Madonna der Brera von 1522 mit dem (namentlich von Marco d'Oggiono) mehrfach wiederholten Motive der sich liebkosenden Knaben Jesus und Johannes. Eine seltsam verschlungene Vorgeschichte hat dieses Bild. Zuerst wurde es von Bode in der Gazette d. B.-A. 1889, S. 498, als im Neuen Palais in Potsdam befindlich in die Literatur eingeführt. Zehn Jahre später war es in den königlichen Schlössern nicht mehr aufzufinden. Dagegen tauchte ein solches — oder dasselbe? — Bild in seiner mailändischen Heimat auf einmal in der Sammlung Bonomi Cereda wieder auf, aus deren Resten es von den Erben der Signora Cereda 1899 der Breragalerie geschenkt wurde. Unter den undatierten Gemälden, um die sich die so gewonnene grundlegende Liste vermehren läßt, wäre namentlich ein großes Halbfigurenbildnis einer Dame im Schloß Ferrières hervorzuheben (nicht zu verwechseln mit dem ebendort befindlichen Porträt der Isabella Sforza von Preda) und die Fresken im Santuario der Madonna del Sasso bei Locarno, die zuerst im Katalog der Burlington Exhibition von 1898 mit vollem Recht für Bernardino in Anspruch genommen wurden. Der Künstler, dessen Persönlichkeit uns aus diesen Bildern entgegentritt, ist ein so unbeholfener kümmerlicher Geselle, daß es sich kaum der Mühe lohnen würde, sich mit ihm zu befassen, wenn es nicht erforderlich wäre, das Wirrsal der Anschauungen über die Leonardonachfolge nach Möglichkeit aufzuklären. Merkwürdigerweise hat noch Berenson in seinen Milanese Painters, von Morellis Vorgang verleitet, mit den typischen echten Bildern die heterogensten Dinge unter Bernardinos Namen vereinigt, z. B. die Budapester Madonna Boltraffios, die Madonna Litta, die weichliche, ziemlich schwache Karlsruher Madonna, die der Schule der Piazza angehören dürfte, die Pala Sforzesca usw. — Das geringste dieser Bilder ist immer noch zu gut für Bernardino, dem in der Schule Leonardos sein Plätzchen ganz unten angewiesen werden muß. Seine bezeichneten Bilder, von denen wir auszugehen haben, weisen individuelle Merkmale genug auf, die es ermöglichen, Bernardino mit ziemlicher Sicherheit wiederzuerkennen: die bei Profilbildnissen tiefsitzenden Augen mit herabgezogenem äußerem Winkel, die Haarbehandlung in einzelnen harten Strähnen, die plumpen Hände mit kleinen runden Nägeln, die ins Violette spielenden grauen Schatten des Inkarnates, das hilflose Ungeschick der Körperzeichnung, das sich bei den Gesichtern und namentlich bei den Kinderakten als gänzlich unfähig zur klaren Durchmodellierung der Formen erweist [3]). Das einzige auf den ersten Blick verhältnismäßig gut wirkende

3) Darum wäre immerhin anzuerkennen, daß Contis Profilbildnisse, im Umriß offenbar ängstlich der Natur nachgeahmt, »ähnlich« gewesen sein mögen. Diese bescheidene Qualität mag ihren Autor bei Hofe eingeführt haben.

Bild Bernardinos, die stillende Madonna der Sammlung Poldi Pezzoli (Cat. 639) offenbart sich als eine plumpe Nachahmung der Madonna Litta. Es geht unmöglich an, beide demselben Meister zuzuschreiben. Wenn wir nun, abgesehen von dem bereits erwähnten Miniaturmaler Antonio da Monza, noch Francesco Napoletano erwähnen, dessen bisher bekannte Bilder soeben Seymour de Ricci im Burlington Magazine (XVIII, 24) veröffentlicht und besprochen hat, so haben wir jenen Kreis der Leonardoschule bezeichnet, der für die Stilkritik die größesten Schwierigkeiten bietet — eben wegen der Unselbständigkeit und Farblosigkeit der ihm angehörenden Personen. Zwischen de Predis, Bernardino de'Conti, dem Meister der Pala Sforzesca, Antonio da Monza und Francesco Napoletano gehen die Beziehungen hin und her. Sie weisen auch manchmal zu den übrigen Meistern des Leonardokreises hinüber, die indessen doch als relativ freiere, selbständigere Persönlichkeiten leichter zu fassen sind.

Unter ihnen ist nur Boltraffio mit den vorgenannten hier und da verwechselt worden, obwohl er eigentlich schwer zu verkennen ist mit seinen breiten phlegmatisch blickenden Schönheitstypen, die sich in organischer Weiterentwicklung von der Weichlichkeit seiner Frühbilder bis zu der gefestigten Form der späteren Madonnen oder der Belle Ferronnière des Louvre wohl verfolgen lassen. (Bei der Belle Ferronnière wäre übrigens anzumerken, daß das auffallend rötliche Reflexlicht unten auf der linken Wange von einem Restaurator verstärkt wurde.)

Charakteristisch für Boltraffio sind ferner die äußerst schlanken, in den Frühwerken spindeldünnen Finger und das volle runde Kinn, das sich in den späteren Bildern zu ungewöhnlicher Mächtigkeit entwickelt. Ein charakteristisches Beispiel für die Verwechselung Boltraffios mit den Meistern des vorhergenannten Kreises bietet gleich Seidlitz, indem er die stillende Madonna der Sammlung Poldi Boltraffio zuweist, während die fahlen, erdigen Schatten des Inkarnates, die unbeholfene Modellierung des Madonnenkopfes, ihre breiteren Finger und anderes mehr deutlich genug für Conti sprechen. Wie Boltraffio sich mit der Madonna Litta oder deren Urbild von Leonardos Hand — denn ein solches muß man jedenfalls annehmen — abfand, zeigt uns das kleine frühe Madonnenbild im Castello, ein typischer Boltraffio der Frühzeit, der den von Seidlitz I S. 275 genannten Bildern anzureihen wäre. Dagegen sollte man das Lünettenfresko in S. Onofrio in Rom, das Seidlitz dem Cesare da Sesto zuweisen möchte, doch nur mit Morelli dem Boltraffio belassen. Seine Komposition ist nichts anderes als die Variante eines Typus, den Boltraffio in verschiedenen Madonnen (des Kaiser Friedrich-Museums, der Sammlung Poldi und der Londoner National Gallery) behandelt hat. Daß der auferstehende Christus des Kaiser Friedrich-Museums unter der Leonardo-

schule dem Boltraffio am nächsten steht, war bereits bemerkt. Von Leonardo kann bei ihm natürlich im Ernst nicht die Rede sein.

Giampietrino gilt als der Meister einer wohlbekannten Gruppe leonardesker Schulbilder, der außer zahlreichen Halbfiguren schöner Büßerinnen z. B. auch die Leda in der Sammlung des Fürsten Wied angehört, die Seidlitz ohne zwingenden Grund als eine Kopie nach G. anführt. Es verschlägt nicht viel, ob man diese Bilder nun auf Giampietrino tauft oder, wie es früher in einigen Fällen geschah, auf Salaino, — denn für beide Bezeichnungen fehlt es an einer urkundlichen Begründung. Auch Melzi, der treue Genosse des greisen Leonardo in seinen letzten Lebensjahren, ließ sich bisher nicht als der Meister irgend eines Gemäldes zwingend nachweisen, während die eine Zeichnung der Ambrosiana, die seinen Namen trägt, die Möglichkeit zuläßt, von dieser Seite aus seiner Arbeit weiter nachzuspüren.

Von den oberitalienischen Meistern, die sonst noch Leonardos Einfluß erfahren haben, müssen Luini, Sodoma und Gaudenzio Ferrari billigerweise an erster Stelle genannt werden. Luini, der augenscheinlich von Borgognone seinen Ausgang genommen hat, was seine früheren Arbeiten deutlich merken lassen, ist später in der einträglichen Trivialisierung leonardesker Schönheitstypen aufgegangen, deren mattesten modernen Abklatsch wir in der Florabüste des Herrn Lucas kennen gelernt haben. Sodoma, der sich nur im allgemeineren Sinne von Leonardo inspirieren ließ, ist mit Recht in unserer Monographie nur hier und da gestreift worden. In einem ähnlich losen Verhältnis zu Leonardo steht Gaudenzio Ferrari, der seiner Abstammung und Schule nach vielmehr den piemontesischen als den Mailänder Malern im engeren Sinne beizuzählen ist. Ein Schulverhältnis zu Bramantino läßt sich für ihn nicht nachweisen. Wohl steht er ihm in seinen frühen Arbeiten nahe, doch näher noch dem Macrino d'Alba; ferner aber scheint er, nach den mehrfachen Anklängen an Perugino zu schließen, in jungen Jahren in Umbrien gewesen zu sein. Dem Kreise Leonardo naht er erst als gereifter Meister, nachdem Leonardo selber Mailand längst verlassen hatte. Am frühesten begegnet uns bei ihm ein leonardesker Greisentypus in den Terrakottaplastiken des Sacro monte zu Varallo (1520—1523). Dann modifiziert sich — namentlich während seines Aufenthaltes in Vercelli — sein Madonnentypus vorübergehend im Anklang an Leonardo — oder Luini. Doch hat er sich später, und zwar gerade in seiner Mailänder Zeit, wieder gänzlich von Leonardo entfernt, dem er innerlich niemals nahe gekommen war.

Nachdem wir somit, Seidlitz folgend, die Kreise der echten Leonardowerke und seiner nächsten Schüler und Nachfolger flüchtig umschrieben haben, wäre noch kurz der Plastik zu gedenken. Mit Recht weist Seidlitz die willkürlichen Zuschreibungen Bodes zurück, wobei es ein glücklicher Zufall fügte, daß er sich mit der wächsernen Flora des Kaiser Friedrich-

Museums — pro pudor! — nicht mehr auseinanderzusetzen brauchte. Genug, — dieser Fall hat schon seit einiger Zeit aufgehört, ein wissenschaftlicher zu sein.

Die welthistorische Bedeutung Leonardos innerhalb der Kunstgeschichte hat Seidlitz stark gefühlt und schon auf dem Titel seines Buches betont (zwischen dem Namen und dem »Wendepunkt« möchten wir gern das Wörtchen »und« sehen). Sehr überzeugend ist Leonardos Hervorgehen aus der Schule Verrocchios geschildert und fein ist der Unterschied gefühlt zwischen der Wirkung Leonardos in die Nähe und in die Ferne. So wenig im ganzen genommen die Nahwirkung, wie sie uns in der Mailänder Schule entgegentritt, befriedigt, so bedeutungsvoll ist Leonardos Fernwirkung — z. B. bei Correggio. Man möchte dieser Fernwirkung gerne eine in sich gerundete Betrachtung gewidmet sehen. Einige der größesten Namen der Kunstgeschichte wären dabei zu nennen.

Ein besonderes großes Verdienst möchten wir in dem siebenten Buche der Seidlitzschen Monographie erblicken, das dem Forscher Leonardo gilt. In einem wohlgeordneten klar vorgetragenen Referat werden wir hier auf Grund der bisher publizierten Manuskripte über die wissenschaftliche Tätigkeit des einzigen Mannes unterrichtet — was dem Kunsthistoriker besonders deswegen willkommen sein muß, weil seine Fachstudien ihn nicht auf diese Gebiete führen —, die sich von der künstlerischen Tätigkeit trennen lassen, sogar getrennt werden müssen. Denn hier sind ganz verschiedene, ja, einander widersprechende Fähigkeiten des menschlichen Wesens am Werke. Als das größeste Problem der Persönlichkeit Leonardos (und weniger anderer Großen) ist es anzusehen, daß überhaupt ein und derselbe Mensch zugleich so sehr Künstler und so sehr wissenschaftlicher Forscher sein könne, ohne daß die eine Tätigkeit die andere zu ihrem Schaden modifiziere. Das aber ist bei Leonardo nicht der Fall, denn bei ihm hat der Forscher dem Künstler nur Zeit weggenommen, sonst aber nichts. Die Wahrheit im schlichten Sinne, die Seidlitz als Schlußwort unter sein Buch setzt, ist Ziel des Forschers. Die Wahrheit dagegen, die wir im Werk des Künstlers verehren, ist eine ganz andere Sache.

G. Pauli.

The Mond Collection. An appreciation by **J. P. Richter, Ph. D.** With numerous illustrations in photogravure and half-tone. Zwei Bände und ein Portfolio. London, John Murray, 1910.

Den großzügigen Charakter, der Ludwig Monds ganzes Schaffen, seine Tätigkeit für sich und für die Allgemeinheit auszeichnet, trägt auch

die Gemäldegalerie, die er gesammelt hat, zur Schau und nicht minder das prächtige Werk, das in vorzüglichen Reproduktionen und in einem wissenschaftlichen Verzeichnisse ein Gesamtbild dieser Schätze geben soll, wenn die kostbarsten Stücke der Sammlung nach dem Willen des Besitzers in den glanzvollen Sälen der Londoner National-Gallery zerstreut sein werden. Jean Paul Richter, den Dr. Mond mit klugem Bedacht als Berater für seine Gemäldeankäufe gewählt hatte, ist von ihm auch mit der Abfassung des Kataloges seiner Sammlung betraut worden. Die geschickte und sachverständige Auswahl Richters ist im Laufe der Jahre von den zahlreichen Liebhabern und Forschern, die Dr. Monds gastliches Haus besucht haben, anerkannt worden. Die Authentizität und der hohe künstlerische Wert der Mondschen Gemälde sind, so viel ich weiß, nicht bestritten worden, sowie auch Richters Zuschreibungen der einzelnen Bilder an die verschiedenen Meister, deren Namen sie jetzt tragen, fast durchgehends von der Forschung bestätigt worden sind. Der Mondschen Sammlung, die sich fast ausschließlich aus Gemälden italienischer, im besonderen oberitalienischer Meister des 15. und des 16. Jahrhunderts zusammensetzt, ist in der Schätzung der Sachverständigen seit langem ihr Platz in der ersten Reihe der modernen Privatgalerien angewiesen worden.

Richters kritisches Verzeichnis in zwei prachtvoll und mit Geschmack gedruckten, starken Bänden, das von zahlreichen vorzüglichen Heliogravüren in den Bänden und in einer besonderen Mappe begleitet wird, behandelt die einzelnen Stücke der Sammlung mit eingehendster Gründlichkeit. Der Verfasser hat sich bemüht, durch genaue Angaben der Farben und durch exakte Bemerkungen über die Erhaltung der Bilder die Lücken, die die Betrachtung der Abbildung in der Vorstellung des Beschauers läßt, nach Möglichkeit auszufüllen. Der Text gibt dann ausführliche kunsthistorische und kritische Erörterungen über den Künstler und über den Platz, den das betreffende Werk in seiner Entwicklung einnimmt. Die Einleitung verbreitet sich über die Geschichte des Bildersammelns und über Bilderankäufe großer öffentlicher Galerien, im besonderen der Londoner National Gallery. Man wird es dem Verfasser kaum verübeln dürfen, daß er hier etwas pro domo spricht, man wird auch die Zärtlichkeit, die er den von ihm gewiß oft unter großen Schwierigkeiten erworbenen und lange Jahre gepflegten und studierten Kunstwerken entgegenbringt, ganz begreiflich und nicht unberechtigt finden, ebenso wie seine pietätvolle Verehrung für Giovanni Morelli. Dem Unbefangenen wird allerdings dabei recht deutlich zum Bewußtsein kommen, wie sehr diese Dinge, die Parteinahme für oder gegen Morelli und seine »Theorien« der Vergangenheit angehören. Man wird freilich auch bezweifeln dürfen, ob das vornehme Ignorieren der gesamten übrigen Forschung gerade bei der Abfassung eines solchen kritischen

Verzeichnisses, das doch wesentlich und in erster Linie zusammenfassen und berichten soll, am Platze war. Die Kenntnis der eigenen Ansichten und Anschauungen eines so vorzüglichen und erfahrenen Kenners, wie der Verfasser es ist, wird dem Leser darum nicht weniger interessant und lehrreich sein.

Ganz besonderen Wert hat der Verfasser auf die ikonographische Erklärung der dargestellten Gegenstände gelegt. Die in den Bildnissen wiedergegebenen Persönlichkeiten sind mit ausführlichen Biographien bedacht, und ebenso eingehend wird die christlich-symbolische Bedeutung der religiösen Darstellungen untersucht. Der Verfasser ist durch seine langjährigen Studien über altchristliche Kunst mehr als sonst die Kenner der italienischen Renaissance befähigt und geneigt, auf diese Seite der Kunstforschung einzugehen. Ich kann mich aber des Eindruckes nicht erwehren, daß er hierin nicht selten wohl zu weit gegangen sei, daß er ikonographische Prinzipien, die wohl für die älteste christliche Kunst strenge Geltung haben, auf spätere Zeiten überträgt, die den Künstlern, die zumeist, wie wir wissen, recht geringe theologische Tendenzen hatten, doch eine ganz andere persönliche Freiheit ließen, rein künstlerische Absichten zur Erscheinung zu bringen. Der altchristliche Symbolismus dringt in die Renaissancekunst doch nur als stark verblaßte Tradition ein, die nur selten durch besondere theologische Anweisungen aufgefrischt wird. Man kann häufig genug beobachten, wie willkürlich einzelne Künstler religiöse Motive behandeln und mit ganz weltlichen, heidnisch-mythologischen, oft recht gegensätzlichen Elementen mischen. Wir wissen ja auch, daß bei strengen Geistlichen — man braucht dabei nicht nur an Männer wie den h. Bernardinus oder Savonarola zu denken — die zu freie künstlerische Darstellung religiöser Gegenstände oft genug Anstoß erregt hat. Moderne Sentimentalität und symbolische Rhetorik lag den kraftvollen Meistern der Renaissance durchaus fern. Wollte man mit Richter (S. 551) in den Kirschen, die dem Christkinde in Francias Gemälde gereicht werden, eine symbolische Andeutung des Blutes Christi sehen, dann würde man auch für die Birnen, Pfirsiche und Gurken, die z. B. Crivelli in den Händen des Christkindes und am Thron der Madonna reichlich anzubringen pflegt, ebenso wie in sehr vielem anderen recht weltlichen Beiwerk einen symbolischen Sinn suchen müssen. Sollten die Kirschen nicht von Francia, wie von Tizian in seinem berühmten Gemälde, aus rein künstlerischen Gründen als roter Farbenfleck, der ihnen gerade an dieser Stelle für die Farbenkomposition notwendig schien, gewählt worden sein? Ich muß es mir versagen, auf weitere Einzelheiten, z. B. auf die mehr als bedenkliche Hypothese des Verfassers, daß Albrecht Dürer eine Komposition Girolamos dai Libri für eine Gestalt seiner »vier Apostel« benutzt habe (S. 274), einzugehen. Durch seine äußere Form und durch den gelehrten

Inhalt des Textes ist das Werk Richters wohl zu einem der prächtigsten und wertvollsten Sammlungskataloge, die bisher erschienen sind, geworden, zu einem schönen Denkmal der Sammlertätigkeit des genialen und freigiebigen Besitzers. *P. K.*

Graphische Kunst.

Blasius Höfel. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst und Verzeichnis seiner Werke. Von **Josef Wünsch.** Mit 14 Tafeln. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1910. 4°.

Der Wiener Blasius Höfel verdankt seinen Ruhm und den besten Teil seines Werkes dem Bestreben, dem befürchteten Siegeslauf der Lithographie durch die Propagierung eines durch die Möglichkeit hoher Auflagen gleich billigen Reproduktionsverfahrens zu begegnen. Ein solches erblickte er im Holzschnitte, und so wurde er, an die Engländer und Gubitz anknüpfend, der Begründer des neueren Holzschnittes in Österreich. Mit Gubitz ist Höfel in Parallele zu stellen. Von den Unger trennt ihn nicht nur die Zeit, sondern auch der Gesichtspunkt, unter dem er sich dem Holzschnitte zuwendete. Des älteren Unger Motive waren hauptsächlich technischer Natur. Er spricht ausdrücklich im Begleittexte zu den Fünf Figuren von dem Nutzen, den die Einführung des Holzschnittes den Buchdruckern gewähren könnte, wobei er offenbar auf die Herstellbarkeit des Bildes und des Textes in einem Druckvorgange anspielt. Höfel bestimmen zunächst sozialpolitische Erwägungen: er will eine Reproduktionstechnik in Aufnahme bringen, die nicht wie die Lithographie den zwischen dem erfindenden Künstler und dem Drucker stehenden Erzeuger der Druckform überflüssig macht. Daneben laufen Versuche in einigen anderen Techniken, dem Polytypenstiche, der mittelst geschnittener Letternbleiplatten die Wirkung der Schabkunst erreichen sollte, und der numismatischen Guillochierung, ja selbst den Solnhofener Stein wollte er für den Formerzeuger retten, indem er ihn durch Hochätzung zum Hochdrucke präparierte. Es wäre interessant zu wissen, ob er in der neu auftauchenden Daguerreotypie eine Gefahr für seine Berufsgenossen ahnte. Die Zurückdrängung der graphischen Künste auf ihr ursprüngliches Gebiet durch die auf die Photographie gegründeten Verfahren hat Höfel nicht mehr erlebt. Er starb 1863, 71-jährig. Bisher hatten allein lokalgeschichtlich interessierte Kreise mit dem Leben Höfels sich befaßt, nun beschert uns Josef Wünsch eine eingehende und reichdokumentierte Biographie des merkwürdigen Mannes, die seiner Lebensarbeit von einer höheren Warte aus gerecht wird. Was dem Verfasser an Nachrichten über den Künstler erreichbar war, hat er liebevoll zusammengetragen und mit geschickter Hand zu einem farbenreichen und gut lesbaren Lebens-

bilde verarbeitet. Zuweilen erweitert es sich zu einem Kulturbilde aus dem vormärzlichen Österreich, in dem lehrreichen Abschnitte über die Geschichte des Kupferstiches in Wien (S. 17ff.) greift die Darstellung auch auf ältere Epochen zurück. Eine Zusammenstellung von Biographien der Schüler Höfels folgt den Spuren seiner Wirksamkeit bis fast in unsere Tage. An die Lebensgeschichte des Künstlers schließt der Katalog seiner Werke. Daß sein Verfasser mit Lust und Liebe an der Arbeit war, merkt man der Zusammenstellung bei jeder Nummer an. Das Hauptinteresse nehmen auch hier die Schnitte in Anspruch. Da stehen auf der einen Seite die kleinen Dinge, die der Tag verlangte, Vignetten, Neujahrswunsch-Enthebungskarten und ähnliches; auf der anderen die Bravourstücke: die alte Frau nach Waldmüller, der Elfenbeinschnitt mit der siebenten Plage in Ägypten nach Le Keux, die zeigen sollten, was sich leisten ließe, und deren Ausgabe dann der bange und vergebliche Ausblick folgt nach Bestellern ähnlicher Arbeiten. Dasselbe Schauspiel bei den Farbenholzschnitten. Voran geht hier der Christuskopf nach dem Gemälde J. Hübners, von 21 Platten gedruckt und in einem Exemplare erhalten — die Nachfrage begnügte sich mit Abbildungen von zu verlosenden Wohngebäuden, Blättern größten Formats, als Lotterieplakate von 9—13 Platten gedruckt. Ein Unstern waltete über Höfel dem Holzschneider. Mit dem Tonschnitte kam er zu früh, — die technischen und wirtschaftlichen Bedingungen für seine Verwendung in der illustrierten Zeitschrift, die sich seiner später bemächtigte, waren noch nicht gegeben; und das Problem des Farbendruckes, sowohl des der Nachahmung von Gemälden als des der Plakatkunst dienenden, griff der Künstler außerdem auch am falschen Ende an: der Steindruck hat es nach Höfels Tode einfacher und billiger gelöst. Der Anordnung der Blätter im Kataloge ist ihre Technik zugrunde gelegt. Die Gruppe der Stiche mit 146 Nummern zerfällt in die Unterabteilungen der religiösen und der profanen Darstellungen, der Porträte und der Almanachillustrationen, die Schnitte, 62 an der Zahl, bei welchen die schwarzen von den farbigen getrennt wurden, ordnen sich nach demselben Einteilungsgrunde. Seine strengere Einhaltung, der zufolge der nach Steinle geschnittene Buchschmuck zu Thomas' a Kempis Nachfolge Christi seinen Platz besser als unter den heiligen Darstellungen am Anfange der Gruppe an ihrem Ende unter den Buchillustrationen gefunden hätte, hätte die Übersichtlichkeit nur gefördert. Ihr zuliebe hätte auch auf die zu J. v. Remekházys »Feldblumen« gehörigen Schnitte, die, obschon sich auch einige farbige darunter befinden, unter den schwarzen aufgeführt worden waren, in der Gruppe der Farbschnitte nochmals verwiesen werden sollen. Die Beschreibung der einzelnen Blätter ist mit großer Gewissenhaftigkeit durchgeführt und erschöpfend. Eine leichte Inkonsequenz macht sich zuweilen in der Fassung der Titel bemerkbar, unter denen die einzelnen

Blätter im Kataloge aufgeführt sind. Ein Beispiel: daß die Worte »Der Leichnam Christi von Maria beweint« (Nr. 4) die Beschreibung des Verfassers geben, ist klar, da der gestochene Titel »Der Leichnam Christi« in der Folge ausdrücklich angeführt wird. Nicht so sicher fühlt man sich dem Titel von Nr. 18 »Die Errichtung des Kreuzes am Erzberge« gegenüber, obschon seine sprachlich unrichtige Fassung darauf raten läßt, daß damit die gestochene Legende wiedergegeben wurde. Betreffs des Umfanges der Schrift, nach der der Benutzer den Zustand des Stiches bestimmen soll, sollte aber nicht der geringste Zweifel möglich sein. Dies nur beiläufig, derartige Kleinigkeiten sind außerstande, den Wert der angezeigten Arbeit zu beeinträchtigen. Der Verlag hat bei der Ausstattung des Buches sein Bestes getan. Vierzehn sorgfältig hergestellte Tafeln versuchen von der Kunst Höfels eine Vorstellung zu geben. Mit Bedauern vermißt man eine Probe seiner farbigen Schnitte. Das Fehlen dieser Probe ist dem Vernehmen nach auf die außergewöhnlichen Herstellungskosten einer annehmbaren Nachbildung zurückzuführen. *Heinrich Röttinger.*

Zur »byzantinischen Frage«.

Eine handelsgeschichtliche — kunstgeschichtliche Untersuchung.

Von **Berthold Haendcke**-Königsberg.

Als feststehend wird in allen Büchern und Schriften, die sich mit der »byzantinischen Frage« beschäftigen, die Behauptung aufgestellt, das Abendland, auch diesseits der Alpen, hätte in einem ununterbrochenen Verkehr mit Byzanz gestanden, und sei von dort unablässig mit Edelschmiedearbeiten wie mit Elfenbeinschnitzereien und Miniaturmalereien versehen. Deshalb sei die künstlerische Tätigkeit, jedenfalls seit der karolingischen Zeit, von künstlerischen Ansichten byzantinischer Provenienz bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts durchtränkt gewesen. Ich habe bei dieser Zeitbemessung auch die Goldschmiedekunst im Auge, obwohl mich im besonderen diesmal nur die Plastik interessiert. In bezug auf diese schreibt einer unserer Spezialforscher, Ad. Goldschmidt: »Die Zahl der erhaltenen byzantinischen Elfenbeinschnitzereien, die vom Ende des 10. bis zu Anfang des 13. Jahrhunderts nach dem Abendlande importiert wurden, ist eine ganz beträchtliche« und der Bestand damals vorhandener Werke war jedenfalls ein noch wesentlich größerer. Ist es möglich gewesen, daß während des eigentlichen Mittelalters eine solche Menge von b y z a n t i n i s c h e n Elfenbeinschnitzereien (und Miniaturmalereien) in das Abendland gebracht sind? War insbesondere Deutschland in der Lage, sich in solch ausgiebiger Weise mit diesen »Konserven« des Altertums zu versehen? Deutschland, von dem noch Adam von Bremen berichtet, es sei von ungeheuren dunklen Wäldern bedeckt, Germanien, das bis etwa 1200 nur ungefähr 160 städtische Niederlassungen besaß, völlig agrarisch fundiert, von Klosterniederlassungen vorweg besiedelt war und über ein sehr schlechtes Straßennetz verfügte

Ehe wir uns nach dem Orient zuwenden, wollen wir uns ihm mittelbar d. h. Italien nähern; denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Länder diesseits der Alpen mit Italien ständig in kaufmännischem Verkehr gestanden haben. Stellen wir einige Daten zusammen.

Wir haben zunächst mit Venedig uns für die Zeit bis etwa 1000 abzufinden. Die Lagunenstadt war seit der Gotenzeit ununterbrochen mit Byzanz in

Verbindung geblieben, Ravenna war seit etwa 570 ständig im Sinken, da der Einfall der Langobarden die Beziehungen zum Orient beeinträchtigt hatte. Um 1000 ist Venedig der einzige norditalienische Hafen, der im Ostbecken des Mittelmeeres mit den Seeplätzen des Orients direkt verkehrt, weder für Ravenna noch für Ancona ist irgend eine derartige Notiz vorhanden. Venedig hat auch die Sarazenenstürme im 9. und 10. Jahrhundert gut überstanden, stand sicher schon 932 mit den arabischen Syriern in Handelsbeziehungen und unterhielt, trotz der freundschaftlichen Politik zu Byzanz, auch zu den Sarazenen das beste Einvernehmen (991). Für den Süden Italiens müssen wir vorab die Stadt Bari erwähnen, deren größerer Handel nach Konstantinopel durch ein Chrysobull von 992 direkt erwiesen ist. Da ferner Amalfi, Gaëta und Neapel mit den Sarazenen verbündet waren, so konnten sich diese Städte ebenfalls ruhig entwickeln. Amalfi wurde hierdurch und infolge seiner günstigen Lage die Vermittlerin des Ost- und Westbeckens des Mittelmeerhandels.

Rom war 813 durch die Sarazenen geplündert und verlassen. Die Stadt wurde erst 889 wieder stärker besiedelt und Civitavecchia war ein unbedeutender Fischerort. Als bessere Zeiten im 10. Jahrhundert wiederkamen, erstand auch in Rom von neuem ein lebhafter Zwischenhandel. Die Kurie, die vielen Kirchen und vornehmlich die ununterbrochen eintreffenden Pilger verlangten viele kirchliche Kunstgerätschaften, Edelsteine und kirchliche Gewänder. Die Angelsachsen, die Friesen, die Franken, die Langobarden und die Ungarn besaßen in Rom eigene Hospize und Begräbnisplätze. Die Einnahme der Stadt durch Rob. Guiscard (1084) warf sie aber von neuem auf Jahre ins Elend.

Von den kommerziellen Relationen des Abendlandes zu Italien erfahren wir z. B., daß die seidenen Gewänder, die nach Notker Labeo die Edelinge Karl des Großen trugen, in Pavia gekauft waren. Pavia war vom Dogen damals als die einzige Verkaufsstelle von Seidenstoffen kreiert worden. Der venezianische Kaufmann drang auf dem Po bis ins Tessin und beherrschte Oberitalien, wie beispielsweise die Mitteilung über Bischof Liutprand von Cremona erweist. Dieser kaufte gegen Lebensmittel — dem Einkaufsmittel Oberitaliens — von Venezianern Kostbarkeiten, wahrscheinlich für die Kirche. Venedig ließ solche Arbeiten nach Joh. Diac. 143, sicher unter Peter I. Orseolo in Konstantinopel arbeiten, während es seinerseits damals Glocken und Prunkschilde nach Ostrom lieferte. Dies waren höchstwahrscheinlich deutsche Arbeiten, denn Germanien war damals schon seiner Metallarbeiten wegen berühmt, vorzüglich für Waffen. Da eine Urkunde von 910 von Peter IV. ausgestellt, die Weiterbeförderung von Briefen aus Deutschland, besonders werden Bayern und Sachsen genannt, nach Konstantinopel verbietet — Liutfried, der Gesandte Otto I., ging 949 auch über

Venedig nach Konstantinopel —, so war Venedig offenbar der Mittler zwischen Deutschland und Konstantinopel. Der Handelsweg ging, wie der Zoll von Chur (960—980), erweist, über den Septimer ins Herz der Lombardei oder, wie ein Vertrag des Dogen mit dem Bischof von Treviso von 1001 dartut, über diese Stadt. Treviso scheint geradezu der Umschlaghafen für die Deutschen gewesen zu sein. Sie lieferten Metalle, Waffen (sächsische Zügel und Sättel waren vor allem beliebt) und Pelzwerk. Die deutschen Kaufleute kamen erweislich selbst nach Italien, im Gegensatz zu den französischen Händlern. Sicher waren auch Italiener bei uns im Lande. Bereits 992 reisten in Frankreich und Burgund viele italienische Kaufleute, vornehmlich die Bewohner von Asti. Sie gelangten über den Mont Cenis in das mittlere und nördliche, über den Mont Genévre in das südliche Frankreich.

Im Jahre 908 sind einerseits in St. Gallen Purpurstoffe, Pfeffer usw. nachweisbar, andrerseits findet ein arabischer Schriftsteller in Mainz große Mengen indischer Gewürze. Das Kloster Corbei erhielt zu ebenderselben Zeit erhebliche Mengen hiervon über Cambrai.

Über das schwarze Meer und die Donau aufwärts wird damals, entgegen der allgemeinen Annahme, schwerlich ein nennenswerter Handel getrieben worden sein. Die wilden Stämme der Magyaren haben diesen sicher unterbunden.

Während des 9. Jahrhunderts war der Binnenhandel in Oberitalien durch die inneren Wirren der fränkischen Herrschaft, besonders seit dem Tode Ludwig II. schwer beunruhigt, selbst die Hauptstraßen waren sehr unsicher geworden. Als besonders gefahrdrohend erwiesen sich jedoch die immer wiederkehrenden Raubzüge der Ungarn. Sie hatten 899 zuerst Pavia ausgeraubt und kehrten bis etwa 954 ständig wieder, so daß man elf Einfälle und außerdem noch Durchzüge nach Frankreich zählt. Selbst nach dem Siege Otto I. auf dem Lechfelde haben sie die Alpen noch bis 973 in Unruhe versetzt. Zu dieser Bedrohung des Handels kam noch die der Sarazenen, die von Fraxinetum die Alpenpässe bis nach Bünden beherrschten.

Südfrankreich scheint in früheren Jahren, in den vorsarazenischen Zeiten, einen, aber nicht sehr bedeutenden Handel nach Byzanz bezw. Syrien unterhalten zu haben. Ägypten sandte z. B. Gregor von Tours Waren (Papyrus) nach Marseille und 589 wird von den Goten und Römern, den Juden und Syrern in Narbonne gesprochen. Syrische Kaufleute und Byzantiner zogen im Lande herum und zwischen den merovingischen Franken und ihnen herrschte Handel. Man empfing Weine von Gaza und Sarepta, wie z. B. Corbei solchen 716 neben Pfeffer, Nelken, Zimt, Datteln, Papyrus über Fos bezw. aus Ägypten bekam. Diese Handelsbeziehungen im 7. und 8. Jahrhundert wurden durch die Sarazenen gestört und seit deren Seßhaftwerden in Fraxinetum war außerdem der Verkehr zur See ganz verschwunden, der

über die Alpen aber stark behindert. Bereits 813 wurde Nizza und mehrfach die Provence, 838 Marseille, 842 und 850 Arles, 848 wieder Marseille von den Sarazenen zerstört; seit 859 setzten sich überdies raubende Normannen an der Rhonemündung fest, die Sarazenen aber errichteten sich in Fraxinetum jenen Stützpunkt, von dem aus sie erst die Empörung über die Gewalttat gegenüber dem über die Alpen heimkehrenden Abt Majolus von Cluny vertrieb. Trotzdem blieben selbst dann noch die Sarazenen Herren des Meeres. Toulon lag unbewohnt, Frejus war zerstört, der Handel von Marseille, Narbonne, Arles ganz unbedeutend. Erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts (!) konnten sich Arles und St. Gilles heben, da der Landhandel sehr energisch gefördert wurde.

Also Südfrankreich, die Provence wie Burgund war während 2½ Jahrhunderten (etwa 820—1080) durch wilde Völker ausgeraubt, beunruhigt und von dem direkten Handel nach Byzanz bezw. dem Orient gänzlich ausgeschlossen. Als die Zeiten ruhiger geworden, seit etwa 1100, war der Handel nach Syrien auf die emporblühenden Städte Italiens übergegangen. Pisa, Venedig und Genua stehen voran.

Verfolgen wir zunächst die Handelswege in Frankreich, da diese weit wichtiger waren, als die deutschen. Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erst beginnt Frankreich sich in den mittleren und nördlichen Teilen als Städteland zu entwickeln; denn seit etwa 1150 bis etwa 1250 wurden die »villes neuves« hier in größerer Anzahl gegründet. Frankreich war, besonders in jenem mittleren und nördlicheren Teile ebenso arm an größeren Niederlassungen und ebenso reich an Wäldern wie Germanien. Gerade die Gründungen in der Champagne und Brie lassen erkennen, wie systematisch man damals daran ging, die Wälder zu beseitigen und Städte, Kulturen (Weinbau usw.) anzulegen. Seit etwa 1130 strebten die Märkte in der Champagne in die Höhe, die bekanntermaßen allmählich den Wert von internationalen Umschlaghäfen erhielten.

Seit 1136 wird auch eine größere Anteilnahme von Marseille erkennbar. Schon 1117 war den Marseillern eine günstigere Position in Jerusalem zugebilligt worden, aber Südfrankreich wurde damals systematisch von Genua niedergehalten. Es kam so weit, daß Genua etwa 1150 mit Montpellier, Arles und St. Gilles einen Vertrag schloß, der den direkten Verkehr dieser Städte mit der Levante auf Pilgerschiffe beschränkte. Der Handel mit und von Südfrankreich ging damals durchaus über Genua, das durch Verträge mit den Savoyer Grafen, mit den Herren in der Provence sehr begünstigt wurde. Benjamin von Tudela nennt Montpellier anderseits bereits 1166 bis 1167 eine kosmopolitische Stadt; denn der Levantehandel hatte durch die Kreuzzüge auch hierher eine ganz ungeahnte Entwicklung genommen. Im 13. Jahrhundert werden die französischen Seestädte endlich von dem genue-

sischen Joch wieder befreit. Im Jahre 1215 sind Provençalen in Byzanz nachweisbar; St. Gilles sandte Schiffe nach Syrien und verfügte mit Montpellier und Marseille in Tyrus über ein Konsulat, Narbonne unterhielt Beziehungen nach Accon.

Die handelsgeschichtlichen Erörterungen über die direkten Beziehungen Südfrankreichs mit Byzanz bezw. mit der Levante über diesen Zeitpunkt hinaus weiter zu verfolgen, ist für unsere Absichten gegenstandslos, da von jetzt an mit einem »byzantinischen Einfluß« in unserem Sinne nicht mehr gerechnet wird.

Betrachten wir die Fäden, die von Italien-Byzanz nach dem mittleren bezw. nördlichen Frankreich führen, besonders die, welche uns in die Champagne und nach Paris leiten.

In Frankreich selbst unterhielten besonders die Provence und die Languedoc einen lebhaften Handel in das nördliche Frankreich. Montpellier läßt seine Kaufleute urkundlich nachweisbar zuerst 1214 unter den Schutz Philipp II. August stellen. Seit 1233 liefert Marseille Waren in die Champagne und auch Toulon wie St. Gilles senden bedeutende Warentransporte auf diese berühmten sechs Messen, die schon 1188 als von den Kaufleuten aus aller Welt besucht gekennzeichnet werden, aber erst etwa 1220 werden sie für den Waren- wie für den Geldhandel internationale Plätze. Einzig Paris, das seit etwa 1230 als ständiger Meßplatz bezeichnet wird, konkurriert mit ihnen. Italienischen Kaufleuten begegnen wir sogar schon 1127 auf der großen Messe zu Ypern.

Neben den Landesherren und ihren Organen spielten die geistlichen Autoritäten auf diesen Messen eine wichtige Rolle. Nicht nur, daß ein Teil der Meßabgaben und Gebühren in geistlichen Händen war, es waren in der Regel geistliche Behörden, die Dechanten von Troyes oder Provins, die Äbte von St. Peter in Logny, St. Jacob in Provins, vor denen man Schuld- oder Rückzahlungs-Anerkenntnisse abgab und ihre urkundliche Ausfertigung begehrte. Bei großen Darlehen suchte man die Sicherheit des Gläubigers dadurch zu erhöhen, daß man durch den Papst einen dieser Geistlichen mit der Überwachung der vertragsmäßigen Erfüllung der vom Schuldner übernommenen Verpflichtungen betraute. Im Zusammenhange damit stand ihnen in solchen und ähnlichen Dingen die Gerichtsbarkeit zu. So übte der Papst vermöge einer weiten Ausdehnung der geistlichen Gerichtsbarkeit auch in finanziellen Dingen auf den Messen der Champagne einen bedeutenden Einfluß aus. Hier schlossen auch die christlichen Behörden ihrerseits große Geldgeschäfte ab.

Die Wege, die der italienische Kaufmann nach Frankreich einzuschlagen hatte, führten von Susa über den Mont Cenis und erreichten in Chambery den ersten bedeutenden Ort. Man fuhr von dort entweder südlich

von der Rhone nach Lyon, oder man überschritt die Rhone und traf bei Mâcon den von Lyon kommenden Weg. Bei Dijon vereinigte sich diese Linie mit der vom St. Bernhard herab leitenden, dessen Hospiz zuerst 1125 urkundlich erwähnt wird. Über Martigny konnte man an den Genfer See gelangen und dann von Lausanne über den Jura in die Champagne, nach Paris, England oder in die Rheinlande.

Die geschäftlichen Beziehungen der italienischen Kaufleute mit Deutschland hängen auf das engste zusammen mit den kurialen Anleihen. Der Geldhandel wie der Warenhandel ging auch in diesem Falle über die Messen der Champagne, da hier die Beziehungen angeknüpft und das Geld aufgenommen wurde. Eine persönliche Anwesenheit von Italienern in Köln ist für 1104 noch nicht nachweisbar, erst 1204 wird allgemein von »Römern« gesprochen. Ein stärkerer direkter Handelsverkehr Italiens in die Rheinlande bestand von Oberitalien her nicht, wohl aber wirkten die Messen der Champagne bis nach Straßburg bezw. bis zur Elbe.

Auch nach Oberdeutschland wurde der Handel durch die kurialen Anleihen befördert. Passau, Salzburg, Regensburg, Bamberg profitierten zunächst davon; Como, Bologna, Mantua oder die Märkte der Champagne, galten als Erfüllungsort. Die Sienesen waren die Hauptgeldgeber, sodaß etwa 1230/50 ganz Süddeutschland Siena verschuldet war. Im übrigen sind die Nachrichten über den deutschen Handel in der Champagne dürftiger Natur, weil der Verkehr tatsächlich geringfügig war. Eine wichtige Notiz ist die Mitteilung, daß die Venezianer in Deutschland 1177 von allen Handelsabgaben befreit wurden. Die Wege in diesen Teil Italiens führten zunächst nach Meran-Bozen, deren Messen bereits etwa 1200 als durchaus eingebürgert galten. In Landeck vereinigten sich die Straßen von Augsburg bezw. vom Rhein. Außerdem blieben für Deutschland die Schweizerpässe die bedeutsamsten Verbindungslinien; wichtig der Septimer bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts und seit 1218 durch die »stäubende« Brücke der St. Gotthard, der besonders den Verkehr in die Rheinlande erleichterte.

Als Kaufleute werden vornehmlich die Schwaben und Oberbayern genannt, und als nördlichste Stadt dieser Handelsbeziehungen galt Augsburg, Schaffhausen als die westlichste, Villach als die östlichste. Von Bozen und Trient ritt der deutsche Kaufmann nach Verona oder Treviso, wo schon 1001 deutsche Kaufleute erwähnt werden. Im Jahre 1228 wird der Fondaco in Venedig gegründet. Als irgend wie umfangreich dürfen wir uns aber bis etwa 1100 den Handel Süddeutschlands, auch den von Regensburg nicht vorstellen.

Wenn wir noch die Pilgerfahrten nach Palästina und Syrien erwähnen, so haben wir die hauptsächlichsten Fäden, die in den Orient leiteten, verfolgt. Die Pilgerzüge wurden zunächst vorwiegend über Rom nach Tarent

und Bari geführt, später erst von südfranzösischen Häfen bezw. von den oberitalienischen ins heilige Land geleitet. Die verschiedenen Gesandtschaften, die von deutschen Höfen in den Orient geschickt wurden, seien ebenfalls noch angemerkt.

Es gab endlich noch einen Weg, um orientalische Waren in die Länder diesseits der Alpen gelangen zu lassen. Man hat bekanntlich an den Küsten der Ostsee bis nach Frankfurt a. d. Oder etwa 30000 Stück arabischer Münzen gefunden, die vom Ende des 7. Jahrhunderts bis in den Anfang des 9. Jahrhunderts sich datieren lassen. Am Ausfluß der Oder erhob sich die Stadt Jumna, deren Markt Adam von Bremen noch als einen internationalen bezeichnet. Die Sachsen von Magdeburg, von Bardewyk, also von den damaligen germanischen Grenzorten, wanderten ebenfalls hierhin. Wahrscheinlich wird auch von Jumna eine Handelsstraße nach Thüringen geführt haben, von wo wiederum ein alter Handelsweg die Kaufleute nach Mainz und Köln brachte; ostwärts dürfte übrigens vom Thüringer Wald ein Pfad die Händler bis Samarkand gelockt haben.

Um 1140 war die Zahl der in Konstantinopel ansässigen Deutschen, sei schließlich angemerkt, so ansehnlich, daß eine Kirche ihrer Konfession bestellt wurde. Wien, Ulm, Regensburg, Augsburg, Nürnberg blühten damals auf.

In diesem Zusammenhang haben wir noch kurz festzustellen, ob unter den diesseits der Alpen eingeführten Waren von Kunstwerken die Rede ist oder nicht. Wir besitzen nun eine Anzahl von französischen wie auch deutschen Warendeklarationen (Stain a. d. Donau 1180 und etwa 1220), aber nach meinem Wissen ist nicht einmal von Edelschmiedearbeiten und von Elfenbeinarbeiten oder Miniaturmalereien die Rede. Damit ist allerdings nur das Eine gesagt, daß diese Konserven des Altertums nicht in nennenswerten Mengen eingeführt sind, aber auch, daß der offizielle Handel sie überhaupt wenig berücksichtigt hat; denn bei dem hohen materiellen Werte dieser Dinge wäre auch bei geringeren Quantitäten irgend einmal unbedingt davon die Rede gewesen. Nichtsdestoweniger wäre es natürlich falsch, annehmen zu wollen, daß die Händler überhaupt nicht diese Waren kolportiert hätten. Der Kaufmann bleibt also bei unserer Untersuchung keineswegs ausgeschlossen; wir müssen aber wohl vorwiegend als Importeure dieser kleinen Kunstwerke die Pilger betrachten. Diese zogen jedoch nur nach Italien, besonders nach Rom und durch Italien nach Palästina; Konstantinopel scheidet bis zu den Kreuzzügen so gut wie aus.

Wir haben also bisher ganz allgemein die Überzeugung gewonnen, daß die Möglichkeit auf kommerziellem Wege Elfenbeinschnitzereien wie Miniaturmalereien aus Byzanz bezw. dem Orient zu erhalten, an sich vorhanden war, daß eine größere Quantität durch diese Vermittlung aber nicht ein-

geführt sein kann und daß die Pilger derartige Produkte der byzantinischen Kunst aus Italien und eventuell aus dem heiligen Lande, aber nur selten aus Byzanz mitgebracht haben werden. Allerdings steht uns eine Notiz von 1130 zur Verfügung, nach der ein Magister aus Byzanz an Probst Alexander mitteilt, daß er griechische Bücher mitbringe. Seit dem Juli 1203 bezw. dem 13. April 1204 können durch die Kreuzfahrer erhebliche Mengen jener kleinen Kunstwerke in die Heimat gekommen sein. Doch ist dieser letztere Zeitpunkt für uns schon zu spät. Die »munera« der Gesandtschaften, die nach Byzanz gesandt oder von dort geschickt wurden, sind uns ihrer Art nach unbekannt bezw. spielen bei unsrer Frage keine Rolle; nur für 828 wissen wir, daß Halitgar Reliquien und Elfenbeintafeln nach Cambrai mitbrachte. Wertvoll ist vielleicht die Notiz von etwa 1130, nach der Glas- und Tonwaren aus Syrien und Antiochien nach Südfrankreich eingeführt wurden, wenn wir bedenken, daß Ton- wie Glasflaschen schon im frühen Mittelalter, wenigstens Italien (Monza) Typen bezw. Kompositionen aus Syrien-Palästina vermittelt haben — allerdings ist dies nur eine Vermutung, da über die mehrfach erwähnten Waren jener Gattung nichts genaueres gesagt ist.

Nehmen wir also die Pilger als die eigentlichen Importeure dieser byzantinischen Schnitzereien und Malereien an, so spricht zugunsten dieser Hypothese, daß die Pilger sich in süditalienischen Häfen nach Palästina einschifften und auch über diese wieder heimkehrten, die, wie nachgewiesen, ununterbrochen mit Byzanz in Handelsverbindungen gestanden haben. Es ist zudem wahrscheinlich, daß die klugen Händler von Tarent, Bari, Amalfi sich für ihre Interessenten mit genügend viel Ware versehen haben. Bekannt ist auch die Tatsache, daß der Kaufmann Pantaleon aus Amalfi (1075) die von ihm für den bischöflichen Palast seiner Vaterstadt gestifteten Bronzetüren, ebenso die von ihm an S. Paolo fuori le mura in Rom (1070) und an die Wallfahrtskirche in Monte Gargano (1076) geschenkten Türen in Konstantinopel bestellte. Auch weiß jeder, daß Abt Desiderius von Montecassino 36 Pfund Gold nach Byzanz schickte, um eine Altartafel daraus herzustellen, daß derselbe Abt 1071 Architekten für den Neubau des Klosters von Byzanz kommen ließ usw., daß am 8. Mai 1160 ein hölzernes Marienbild von Byzanz nach Bologna geschickt wurde; andrerseits wird für Gaëta schon im Jahre 1028 eine in ihren Mustern von Byzanz unabhängige Seidenmanufaktur bezeugt. Aber im Grunde genommen beweist dieses weiter nichts, als daß nach Italien künstlerische Beziehungen aus Byzanz hinreichten, aber noch ganz und gar nicht, daß die zisalpinischen Pilger in Italien durchaus nur byzantinische Elfenbeinschnitzereien oder Malereien bezw. kunstgewerbliche Arbeiten kaufen konnten. Denn nachweislich sind eine ganze Reihe von Industrien in Italien ununterbrochen seit dem Altertum gepflegt worden, wie z. B. in Lucca die Gold- und Silber-

fadenfabrikation, die Herstellung des Goldbrokats, die Textilarbeiten für den kirchlichen Gebrauch, mannigfache Zweige der Holzindustrie, der Einlegearbeiten in Stein und anderes mehr; weshalb sollte die Technik der Elfenbeinschnitzerei, die gar keine besondere Schwierigkeit bietet, in Italien dermaßen außer Übung gelangt sein?

Werden die Pilgerzüge nach Rom und dem heiligen Lande im 9., 10. und beginnenden 11. Jahrhundert besonders stark gewesen sein? Wir sahen, daß der Seeverkehr nach Frankreich durch die Sarazenen weit über 1000 fast gänzlich unterbunden war, daß die Alpen von etwa 820 bis zum Ende des 10. Jahrhunderts (975) durch die Sarazenen, daß Oberitalien bis etwa 954 durch die Magyaren ständig beunruhigt wurde: also gar zahlreich dürfen wir uns diese Pilgerzüge, trotzdem die Belästigung der Pilger einen unmittelbaren Anlaß zum Ausbruch der Kreuzzüge gaben, bis etwa 1000 und demzufolge auch die Erwerbung der kostbaren Elfenbeinschnitzereien und Miniaturmalereien nicht vorstellen. Es kommt hinzu, daß diese Pilger vielfach gar nicht in der Lage waren, solche Kostbarkeiten zu kaufen. Denn wir befinden uns in der Zeit der Naturalwirtschaft und ein Pilger wird schwerlich andere Wertgegenstände zum Eintausch mitgenommen haben und Geldanleihen waren für einen Nichtkaufmann eigentlich nur für einen Standesherrn möglich. Damit soll die Möglichkeit, Geld zu besitzen, nicht in Abrede gestellt werden, in etwas größerem Maßstabe dürfte überdies seit etwa 1100 wegen der Messen in der Champagne Geld geschlagen sein. Gerade in Rom wurde vom 12. bis 14. Jahrhundert aus Handelsrücksichten französisches Geld, das von Provins, geprägt, und richtige lettres de change gibt es sicher seit etwa 1200; aber der deutsche Adel und der gewöhnliche Freie war schon damals, wenigstens gegen das 11. Jahrhundert, nicht mehr in der besten, wenngleich in einer an sich noch erträglichen materiellen Lage. Geld war jedoch unter allen Umständen für den Adel und noch mehr für den großen Haufen eine sehr teure Ware. Die pekuniäre Abhängigkeit der zisalpinischen kirchlichen Würdenträger von den italienischen Geldleuten beweist es am besten. Elfenbein war aber damals unzweifelhaft sehr kostspielig, denn es handelte sich entweder um indisches Elfenbein, das wegen der besonderen Wertschätzung der Tiere in Indien nur in geringen doppelt teuren Quantitäten auf den Markt kam; da zudem die Stoßzähne der indischen Elefanten klein und sehr weich sind, so waren sie auch aus diesem Grunde wenig profitabel. Die afrikanischen Elefanten lieferten gutes Material, aber daß die Tötung eines wilden Elefanten für die Neger auch heute noch eine schwierige Sache ist, wissen wir ganz genau. Diese Verhältnisse werden vor achthundert Jahren eher schlechter als besser gewesen sein. Außerdem haben wir für unsere Frage in Betracht zu ziehen, daß die Sarazenen den Byzantinern den Weg nach Afrika verlegt hatten.

Der Einkauf dieses Rohmaterials war für den byzantinischen Fabrikanten zum mindesten noch höher im Preis geworden. Fassen wir zusammen, so haben wir festzuhalten, daß der Erwerb einer Elfenbeinschnitzerei rein geldmäßig für einen Pilger in Italien wie in Palästina eine so schwierige Sache gewesen sein wird, daß wir auch in diesem Falle von nennenswerten Quantitäten absehen müssen. Wesentlich anders stellte sich die Sachlage erst, als Alexandrien ein Welthafen wurde. Das geschah seit dem 12. Jahrhundert. Tatsächlich nimmt auch der Verbrauch des Elfenbeins in der Kunst seit dem späteren 12. und dem 13. Jahrhundert gewaltig zu. Bis zum 12. Jahrhundert sind regelmäßige Gäste in Ägypten nur die venetianischen, genuesischen und amalfitischen Schiffe gewesen; im Jahre 1215/16 werden aber die in Alexandrien weilenden Kaufleute schon auf 3000 angegeben und 1226 werden unter den von Venetianern transportierten Waren auch sieben sehr große Elefantenzähne erwähnt.

Die Tatsache, daß Venedig der Umschlaghafen für Germanien, Genua der Hafen für Südfrankreich bzw. für Frankreich in unserer Zeit in gewissem Umfange überhaupt war, und daß Amalfi, einer der bedeutendsten Häfen Süditaliens, gerade allein nach Alexandrien, dem Exporthafen Ägyptens und des östlichen Afrikas Handel trieben, ist in diesem Zusammenhange nicht unwichtig. Diese Städte waren also am ehesten in der Lage das Elfenbein in rohem Zustande zu liefern, entweder um es in Italien verarbeiten zu lassen, oder um es den Ländern diesseits der Alpen zuzuführen. Unter diesem Gesichtspunkte erhält die Möglichkeit, daß die Elfenbeinschnitzerei in Italien den Pilgern die Ware geliefert habe, eine größere Wahrscheinlichkeit.

Ob die Behauptung, daß heute noch »ganz beträchtliche Mengen« von byzantinischen Elfenbeinreliefs aus dem 10. bis 12. Jahrhundert diesseits der Alpen erhalten sind, berechtigt ist, wage ich nicht zu bestreiten; sie erscheint mir aber von dem eben erörterten allgemeinen und tatsächlichen Bedingnissen aus nicht so ohne weiteres erwiesen, und die weitere Tatsache, daß Forscher auf diesem Gebiete wie F. X. Krauß, Dobbert, Stuhlfaut, Molinier, Graeven, Strzygowski usw. in ihren stilkritischen Anschauungen, ob byzantinisch oder nicht, des öfteren sehr erheblich von einander abweichen, läßt jene Aufstellung an überzeugender Kraft nicht gewinnen. Nach meinen Dafürhalten kann unter Berücksichtigung der tatsächlichen Lebensverhältnisse den stilkritischen, diesen so überaus schwankenden, so persönlich gearteten Beobachtungen und Urteilen eine abschließende Bedeutung in der byzantinischen Frage nicht zugebilligt werden.

Wenn berufene Kenner sich heute noch, um ein Beispiel zu geben, über den weströmischen oder byzantinischen Charakter von Meisterwerken wie die Lipsanothek in Brescia streiten oder wenn ein Forscher die ravennatische Elfenbeinplastik »trotz aller byzantinischen Etiquette« als eine rein abend-

ländisch-italische kennzeichnet, und ein anderer das Hauptwerk dieser Schule, die Kathedra des Maximian (545—556) als »un monument complètement byzantin« bezeichnet, so darf dies sicher Befremden erregen. Stutzig hinsichtlich der stilkritischen Handhaben macht es auch, wenn von den Spezialforschern die Lipsanothek vom 3. Jahrhundert an bis in das 6. Jahrhundert herumdatiert wird, und jüngere Werke, wie die Elfenbeintafel in der Bodleiana zu Oxford wiederum von Spezialisten auf diesem Gebiete als vom 6. Jahrhundert an bis zum 10. datierbar betrachtet werden. Einem unbefangenen Betrachter der Dinge darf es m. E. demnach als doppelt schwierig erscheinen, antik-altchristlich und altchristlich-byzantinisch derartig bestimmt auseinander zu halten, daß im frühen Mittelalter das ganze Abendland, wie es Swarzenski annimmt, oder daß in jüngerer Zeit große Provinzen mit indigener Kunst, wie die Languedoc und Bourgogne oder Sachsen, unter die Einwirkung »b y z a n t i n i s c h e r« Elfenbeinreliefs bzw. Mosaiken gesetzt werden.

Ich möchte von meinem Standpunkt hier die Frage aufwerfen, war Frankreich und Deutschland in der Lage, sich in nennenswerter Weise mit früh-mittelalterlich-byzantinischen Werken zu versorgen, also in den Jahrhunderten von etwa 800 bis etwa 1000? An frühbyzantinische Arbeiten denke ich weniger, einerseits wegen der Erwägungen über die karolingische Renaissance, andrerseits weil »von eigenen Erzeugnissen seiner (Byzanz) Kunstübung im allgemeinen, wie seiner Elfenbeinschnitzerei im besonderen uns aus Byzanz Frühzeit nur sehr wenige Stücke« erhalten sind, nach Stuhlfaut, dem ich hier folge. Auch teilt Swarzenski in seinem Werke über die Regensburger Malerschule mit, daß für die Zeit etwa 1000 auch nicht eine byzantinische Prachtbibel erhalten sei.

Wie lagen die allgemeinen Verhältnisse in Italien? Wie stand das Papsttum zu Byzanz? Es sei gestattet zwei Worte darüber zu sagen. Im Jahre 968 wagte Papst Johann XIII. seit langem zuerst sich wieder von Byzanz etwas zu entfernen, indem er den oströmischen Kaiser als Kaiser der Griechen begrüßte, Otto I. aber den Kaiser von Rom nannte. In demselben Jahre ließ der Kaiser von Byzanz in Apulien und Calabrien den lateinischen Ritus verbieten und den griechischen vorschreiben. Erst Ende des 11. Jahrhunderts waren Calabrien und die Terra d'Otranto, noch später Sizilien, Rom kirchlich wieder untertan geworden. Im Jahre 1098 forderten die Fürsten der Kreuzfahrer den Papst auf, selbst nach Antiochien zu kommen; denn wir haben, heißt es, die Türken und Heiden überwunden, die Häretiker aber, die Griechen und Armenier, die Syrer und Jacobiten haben wir nicht überwinden können. Mitte des 12. Jahrhunderts predigt der Bischof von Langres das Kreuz gegen Byzanz, da die Byzantiner nur dem Namen nach Christen seien. Die Griechen aber betrachteten die Ein-

nahme Konstantinopels als Erfüllung des Wortes: »Herr, es kamen die Heiden in dein Erbteil und befleckten deinen heiligen Tempel«. Und wer die Greuel bei der Einnahme der Stadt und bei der Besetzung der Hagia Sofia liest, kann den Griechen in dieser Hinsicht nur Recht geben. Sie fühlten sich den Lateinern so wesensfern, daß sie später römisch getaufte Kinder von neuem tauften und Altäre, an denen römische Priester ihres Amtes gewaltet hatten, abwuschen und wieder weihten. War man ebenso empfindlich in Rom? Nein, denn hier ließ man schon im 9. Jahrhundert den Heiland nach griechischem Ritus segnen, überhaupt das Zeremoniell eindringen — aber stark war dieser byzantinische Einfluß doch nicht, wie die Fresken in St. Angelo in Formis zeigen — selbst wenn man sie nicht mit Kraus als karolingisch-romanisch bezeichnen will. Ohne mich auf M. Gg. Zimmermanns Ansicht festlegen zu wollen, sei sie angeführt.

»Die römische Kunst bleibt (in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts noch) in der Hauptsache unberührt und fuhr in denselben Geleisen fort, welche sie schon in der 2. Hälfte des ersten Jahrtausends verfolgt hatte. Die Typen der Figuren bleiben rein lateinisch, auch die Kunstform, als Ganzes betrachtet, wird nicht von der byzantinischen Kunst überwältigt, wie sehr diese auch in Einzelheiten, ja sogar in die ganze Farbengebung eindringt. Wie in der 2. Hälfte des ersten Jahrtausends beschränkt sich der byzantinische Einfluß auf das Kostüm, auf Einzelnes im Zeremoniell und die dekorative Gesamtwirkung...... (man) greift auf Einzelheiten der altchristlichen Zeiten noch besonders zurück.«

Selbst im 13. Jahrhundert bleibt die Einheitlichkeit der römischen Tradition trotz der nachweisbaren Tätigkeit byzantinischer Künstler in der Hauptsache nicht unterbrochen.

In S. Paolo fuori le mura wird das Apsismosaik, auf dem Christus nach griechischem Ritus segnet, unter Innocenz III. (1198—1216) begonnen.

Trotz dieses Zugeständnisses darf man die Unempfindlichkeiten Roms andern kirchlichen Gebräuchen den Byzantinern gegenüber nicht überschätzen. Innocenz III. betonte es nochmals recht stark, als er am 7. Dezember 1204 nach Konstantinopel schrieb: »Turpe siquidem .. nec essent, qui Latinorum populo ibidem, ante Domino, perpetuo remansuro, juxta suum ritum divina rite celebrarent officia et exhiberent ecclesiastica sacramenta.«

Glaubte man übrigens wirklich im Abendlande sich, wie es stets gesagt, den Griechen in Kunst und Wissenschaft untertan? Der Begleiter Richards Löwenherz schreibt von den Griechen als eine »gens perfida generatio nequam et omnino degenerans...... Multa Grecii veteres et armis sunt aggressi et studiis assecuti, sed omnis ille virtutum fervor refriguit in posteris et in orbem latinum migravit«. Innocenz III. bemerkt 25. Mai 1205: »quatenus

in Graeciam accedentes ibi studiretis litterarum studium reformare (!) unde noscitur exordium habuisse.«

Also die Werke dieser ganz offen als Häretiker bezeichneten Christen sollen die Pilger, die so frommer Hingebung voll ins heilige Land zogen, massenhaft gekauft oder studiert haben, um sie daheim als Vorbild zu bieten? — Das ist a priori immerhin etwas schwer glaubhaft.

Man weist auf die Mosaiken als Studienmaterial hin. Die burgundischen Werke hat Viollet-le-Duc als in Stein übersetzte Gemälde bezeichnet. Er dachte an Miniaturen, wahrscheinlich ist es aber nach Vöge, daß Wandgemälde zugrunde liegen, die ihrerseits von byzantinischen Mosaiken stammten. Die spiralhaften oder kreisförmigen Faltenzüge auf den Gelenken weisen darauf hin. Es sind uns, nach Vöge, auch Wandgemälde dieses Stiles in Montmorillon erhalten. Es fehlte in der burgundischen Plastik auch nicht an ikonographischen Absonderlichkeiten, die auf den Orient hindeuten. Buberl deutet als evt. Vorbilder der Malereien in Nonnberg (c. 1145) auf die Mosaiken (11. u. 12. Jahrh.) in Daphni, Hosios, Cephalù hin. »Leider ist uns von der Ausschmückung byzantinischer Kirchen, bemerkt anderseits M. G. Zimmermann, aus dem frühen und hohen Mittelalter nur sehr wenig erhalten. Über die untergegangenen Mosaiken ist nur spärliche Kunde zu uns gedrungen, auch sind viele (?) erhaltene Denkmäler bis jetzt nur noch ungenügend erforscht.« Also das Urteil über die s. Z. studierten byzantinischen Mosaiken — Vöge denkt vorwiegend an früh-byzantinische — scheint etwas in der Luft zu stehen.

Waren die Pilger überhaupt in der Lage Kunstwerke zu studieren? Maler, Bildhauer, Architekten waren Handwerker, die in jener Entwickelungszeit der Städte bis etwa 1150 um ihr Dasein schwer zu ringen hatten; wie viele werden die Zeit und die Mittel damals gehabt haben solch weite Reisen in fremdsprachige Länder anzutreten, trotz der Herbergen in den Klöstern? Es konnten zudem wohl fast nur zu Besitz gekommene Familienväter sein, die eine solche Fahrt unternahmen. In jenen Jahrhunderten waren, sei nochmals hervorgehoben, die Länder diesseits der Alpen so einseitig agrarisch, so vollständig aristokratisch gerichtet, die Städte, jedenfalls in Deutschland, mit vielleicht zwei oder drei Ausnahmen, so minderwertig, daß derartig reisefähige »Künstler« als eine sehr große Ausnahme betrachtet werden müssen. Vom späteren 12. Jahrhundert an hat sich dann die allgemeine Lage der Städte wesentlich verändert, so daß bis in den nahen Orient reisende Künstler eher anzunehmen sind. Mechanische Reproduktionsverfahren irgendwelcher Art gab es aber bekanntlich nicht.

Die Wichtigkeit der byzantinischen Frage besteht nach der bisherigen Behandlung, bei der Italien/Rom fast ganz ausscheidet, in erster Linie für die Länder diesseits der Alpen. Nachdem die Einwirkung von Byzanz einige

Jahre hindurch als weniger bedeutsam, die der antik-altchristlichen Kunst energischer betont war, ist seit verhältnismäßig kurzer Zeit Ostrom wieder stark in den Vordergrund getreten. Indirekt kam von Frankreich her, wenn ich nicht irre, besonders durch die sehr feinsinnigen und sehr sorgsamen Untersuchungen Vöges — von Strzygowski darf hier abgesehen werden — dieser Richtung starke Hilfe. Vöge stellte die französische Wandmalerei unter den Einfluß der früh-byzantinischen Kunst. Die Languedoc und die Bourgogne nimmt derselbe Gelehrte als die Zentren des byzantinischen Einflusses hinsichtlich der Plastik an, während die Provence der Einflußsphäre der Antike zugewiesen wird. In jenen erstgenannten beiden Provinzen führt die Monumentalmalerei die Bildhauerei. Die Werke werden etwa 1150 datiert.

Als besonders wichtig wird für die französische Großplastik das Flachrelief eben als auf der Abstammung von der Malerei begründet hervorgehoben. Wird aber nicht gerade in der frühmittelalterlichen Goldschmiedekunst das Flachrelief verwendet, ist nicht das Relief in der niederrheinischen Elfenbeinschnitzerschule durchgehend flach und ist nicht am letzten Ende die Flachplastik germanisches Schulgut? War Frankreich in der Lage, gerade im 9. und 10. bzw. 11. Jahrhundert so enge Fühlung mit der Kunst von Byzanz — also der frühmittelalterlich-byzantinischen — zu nehmen? Wir entsinnen uns, daß gerade damals Südfrankreich von etwa 813 bis etwa 975 zu Lande wie von der See her durch die Sarazenen und Magyaren sozusagen blockiert war. Dann kam in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Zeit der kommerziellen Abhängigkeit von Genua. Toulon war verwüstet, Arles als Handelsplatz eben im Wiedererstehen. Wann und von wo sollen solche Quantitäten byzantinischer Kunstwerke ins Land gekommen oder von wem sollen sie im Orient studiert sein, um die Monumentalmalerei und die Großplastik an den aus so starkem bodenständigem Kunstvermögen geschaffenen Domen in ihren Bann zu schlagen? Deutschland kann das Material nicht vermittelt haben, die Alpen waren durch zwei Jahrhunderte zum mindesten noch gefahrvoller als sie es stets gewesen waren, geworden; der Seeverkehr nach dem Osten war verschlossen; Montpellier, Arles werden handelsgeschichtlich erst bedeutend, als jene kunstgeschichtliche Entwicklung bereits vor sich gegangen war! Vöge hat die Bemerkung gemacht, daß Arles und Chur so identische Bildhauereien geliefert haben, daß für den letzteren Ort der erstere als der spiritus rector angenommen werden dürfe; M. G. Zimmermann glaubt für das 12. Jahrhundert an eine intensive Beeinflussung Oberitaliens von der Provence her. Vöge wirft im Zusammenhang mit seiner Anmerkung über Arles und Chur leicht hin, ob Italien nicht der gebende Teil gewesen sei. Er lehnt es ab, — ob er nicht den richtigen Weg damit gemieden hat? Das alte Italien meine ich. In der Languedoc, in der Provence, in Burgund

waren doch massenhaft antike Denkmäler vorhanden, und haben sie nicht in der Plastik, gerade nach Vöge, wenigstens in der Provence maßgebend in die Entwicklung der französischen Plastik eingegriffen, nicht auch der burgundisch-romanischen Baukunst ihren Stempel aufgedrückt? — Weshalb sollen die römischen Denkmäler nicht in demselben Maße in Chur, auch einem alten Römerort, eine führende Rolle erhalten haben? Sollte nicht dadurch die Gleichartigkeit der Monumente im 11. Jahrhundert bedingt sein? Es darf an Cohn-Wieners Nachweise des italienischen Einflusses auf die Bauten des südöstlichen Frankreichs, der Schweiz wie Tirols erinnert werden und an deren Verwandtschaft untereinander und mit Italien. Cohn-Wiener betrachtet die Zeit seit etwa 1130. — In der Plastik (wie in der Architektur) ein sicheres Ergreifen der gallorömischen bzw. der antiken in Südfrankreich geradezu heimischen Kunst — warum denn für Frankreichs Monumentalmalerei die Krücke der byzantinischen Malerei und indirekt diese auch für die Plastik eines Teiles Frankreichs annehmen? Waren Frankreichs Bildhauer und Maler so viel weniger befähigt als seine Architekten? Galt dort die gallorömische Schulung und die eingeborene Begabung weniger? Frankreichs Monumentalmalerei bis 1000 ist uns übrigens letzthin ebenso unbekannt wie die des 11. Jahrhunderts. Und die Jahre von 1100—1150? —

Wenn Byzanz so unbedingt die Norm für die diesseits der Alpen wohnenden Künstler abgegeben hätte, warum haben sich die damals am intensivsten arbeitenden, die Architekten, von den Bauten in Konstantinopel so fern gehalten, daß sie selbst bei den Kuppelbauten in Aquitanien technisch wie formal ihre eigenen Wege gingen? In Venedig, wo tatsächlich Byzanz Trumpf war, da hatte man es nicht vermocht. Deshalb denke ich selbstverständlich nicht im entferntesten daran, den Einfluß des nahen Orients leugnen zu wollen, nur möchte ich zur Erwägung geben, ob das Eingreifen von Byzanz wirklich so tiefwirkend war, wie es z. Z. vielfach behauptet wurde.

Welcher Art war nun das Material an Elfenbeinschnitzereien, das Frankreich in der Entwicklungszeit zufließen konnte? Außer einigen vorwiegend mit mythologischen Szenen verzierten Kästchen kleine Klappaltäre. Unter diesen Diptychen und Triptychen treten diejenigen mit Darstellungen biblischer Szenen zurück gegenüber solchen mit fast stereotypen Wiederholungen der Einzelfiguren Christi und der Madonna in stehender oder thronender Gestalt oder als Brustbild, des Kruzifixes zwischen Maria und Johannes, Christi inmitten der anbetenden Maria und Johannes dem Täufer und verschiedener Heiliger. Durch die Ähnlichkeit der sich stets wiederholenden Typen war der Einfluß auf den abendländischen Künstler besonders nachdrücklich (Goldschmidt). Die Ausführung jener Kassetten

aber, bemerkt O. v. Falke, ist eine flüchtige, fast fabrikmäßige. Von den Diptychen und Triptychen stammen die schönsten vom Ende des 10. und aus dem 11. Jahrhundert in Paris, Berlin, Rom.

Nach der Ansicht richtunggebender Forscher ist die Kunst des Abendlandes schon im 10. Jahrhundert durchaus byzantinisiert. Regensburg wird für Deutschland als sehr wichtig durch seinen Handel mit Kunstwerken aus Byzanz hingestellt. Ein irgendwie nennenswerter Handel dieser Städte über Venedig, sei es direkt oder indirekt, mit einander ist aber nicht festzustellen. Die betonte Anwesenheit einer »Griechin« in Regensburg um die kritische Zeit beweist kaum etwas in diesem Hinblick — wer kann den Zufall ergründen, der eine Frau aus »Griechenland« hierher brachte! Die politischen Zustände in den Alpen und in Oberitalien bis zum Schluß des 10. Jahrhunderts lassen aber einen lebhafteren Verkehr nach Italien damals überhaupt einigermaßen im Zweifel ziehen. Die Werke von Hildesheim und Oberzell beweisen anderseits eine energisch antikisierende und gleichzeitig indigene künstlerische Auffassung, von der unstreitig außerdem gewisse byzantinische Kunstwerte verarbeitet wurden — aber ist deshalb durchaus Byzanz bei der allerorten gemeinsamen antik-altchristlichen Grundlage als unbedingt führend anzuerkennen? Wir müssen hier wohl wieder einen Blick auf Italien werfen, das noch immer, unmittelbar wie mittelbar, leichter zu erreichen war. Nach der Meinung einiger Gelehrter soll in Rom, nach dem Sinken Ravennas, im 7. Jahrhundert wieder eine Entwicklung der Elfenbeinschnitzerei eingetreten sein. Rom wird also Erbe der, wie es heißt, byzantinisierenden Kunstauffassung Ravennas. Rom soll nach der einen Auffassung durch Ravennas Künstler in den vollen Byzantinismus (Stuhlfaut) eingetreten sein, andrerseits Rom eine Regsamkeit ohne gleichen entfaltet haben, gegen die die gleichzeitigen Ausläufer der ravennatischen Kunstpflege (im 7. Jahrhundert) wie verkommene und verwilderte Provinzialismen erscheinen (Richter). Etwas Vorsicht aus allgemeinen Gründen ist aber auch in diesem Falle geboten. Gregor I. (gest. 604) schreibt: »Die Dörfer und Städte Italiens sind zerstört .... Rom die einstige Herrin der Welt sieht, von tausendfachen Schmerzen niedergedrückt, ihre Bürger dahinsiechen, die Gebäude in Trümmer fallen und erduldet täglich die Ungebühr der Feinde.« Sollte die Stadt der Welt zu dem allmählichen Wiedererstehen der künstlerischen Tätigkeit in ihr nicht auch etwas beigesteuert haben? Man möchte dies auch aus »stilkritischen« Beobachtungen schließen. Die ravennatische Elfenbeinschnitzerei führte ja, wenn auch unter erfolgreichster Einwirkung von Osten her, »den altchristlich-abendländischen, von Rom ausgehenden Faden in gerader Entwicklung fort«. Wie lange kann Ravenna Künstler geliefert haben? Höchstens ein Menschenalter hindurch. Einen weiteren Beweis für eine gewisse

Selbständigkeit Roms finden wir darin, daß die Mosaikkunst in dieser Stadt sich zu Anfang des 10. Jahrhunderts ganz ausgelebt hatte und an ihre Stelle die billigere Technik der Wandmalerei zu treten sich anschickte. Wie wenig tief die byzantinische Kunst in Rom festen Fuß gefaßt hat, und wie viel aus der alten Zeit beibehalten war, erläuterte ich bereits an der Hand M. G. Zimmermanns. Sollten also die byzantinischen Kunstelemente diesseits der Alpen doch vielleicht etwas anderer, weniger unmittelbarer Abstammung sein? Es werden gerne die Arbeiten der Edelschmiedekunst als unmittelbare Zeugen schon frühzeitiger byzantinischer Einwirkung herangezogen. Dabei ist zunächst nicht zu vergessen, daß die nordische Goldschmiedekunst technisch in jeder Hinsicht außerordentlich hoch stand und im wesentlichen wohl nur die Technik des Zellenemails aus dem Orient bzw. von Italien übernommen hat. O. von Falke bemerkt: im Verlauf des 11. Jahrhunderts dringt der byzantinische Zellenschmelz überall in Italien, Frankreich und Deutschland ein.

Die byzantinische Frage scheint demnach für das ganze frühe Mittelalter noch ungeklärt. Auch für die Languedoc und die Bourgogne dürfte gerade im Hinblick auf die politische und kommerzielle Seite wie auf die allgemeinen Verhältnisse die Sachlage noch nicht ganz so spruchreif sein, wie es in jüngster Zeit vielfach angenommen wird. Für die Languedoc und die Bourgogne Byzanz als den maßgebenden Lehrer zu betrachten, dafür spricht nicht die geringe Anzahl der echt frühbyzantinischen Werke, mit denen, auch nach Goldschmidt, Vöge vorwiegend operiert. Es ist hier einerseits an Elfenbeinschnitzereien zu denken, andrerseits an die Mosaiken (Miniaturen), über die wir ein wirklich zutreffendes Urteil bei dem heute noch vorhandenen Material kaum haben können.

Die Eirenekirche in Konstantinopel, jetzt Arsenal, ist nebenbei bemerkt übrigens, wie ich mich überzeugte, noch heute mit tadellos erhaltenen Mosaiken geschmückt.

Es ist aber auch sehr zweifelhaft, ob wir auf eine intensive Einwirkung der Mosaiken (eventl. auch der von Ravenna usw.) hinweisen dürfen, da wir, wie bemerkt, kaum anzunehmen berechtigt sind, daß unter den Pilgern sich genügend künstlerisch geschulte Kräfte befunden haben, welche die Mosaiken kopieren konnten. Die Kaufleute irgendwie heranziehen zu wollen, verbietet ein Blick auf unsere heutigen ungleich besser vorgebildeten Überseekaufleute. Miniaturen aber als Lehrmeister für die Wandmalerei zu kreieren, hindert uns erstens das erhaltene Material, das nach dem Urteil der Spezialisten ein non liquet verlangt, und dann die damals kaum überwindbare Schwierigkeit Kleinmalerei in Großmalerei zu übersetzen. Endlich sei nochmals an die handelsgeschichtlichen und politischen Zustände Frankreichs erinnert. Aus diesen Gründen dürfte eine nochmalige Prüfung der ganzen Angelegen-

heit sich dringend empfehlen. Alle tatsächlichen Verhältnisse weisen zudem Frankreich auf die eigenen Kräfte hin und auf das, wie die Geschichte der Architektur zeigt, doch wahrlich sehr lebensstark erwachsende künstlerische Vermögen.

Ohne die einzelnen Phasen der Entwicklung der romanischen Kunst zu verfolgen, sei an die so verdienstvolle Arbeit Ad. Goldschmidts über die sächsische Plastik in der Zeit von »etwa 1190 bis etwa 1220« erinnert. Er bemerkt zu seiner Annahme eines starken Versagens der indigenen künstlerischen Kraft und als Erklärung der »plötzlich, fast stürmisch« auftretenden Entwicklung: »die sich belebende Kunst vom Ende des 12. Jahrhunderts greift nun wieder auf die byzantinische Kunst zurück. Das zeichnerische und dekorative Element herrscht stark vor und läßt eine einfache plastische Gestaltung der Figuren mit Ausnahme der Köpfe nicht recht aufkommen.« Am Rhein setzt, führt der Gelehrte aus, schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der Wandmalerei zu Schwarzrheindorf diese Aufnahme der byzantinisch-antiken Motive ein. Sollte das Vorwiegen der Zeichnung nicht wenigstens zum Teil hervorgerufen sein durch die Aufgabe der Zeit, die vielen neuen Erzählungen, »Romane«, Gedichte schnell mit charakteristischen, aus dem Leben genommenen Illustrationen zu versehen?

Goldschmidt fährt seine Gedankenverbindung zusammenfassend fort: »So können wir in Sachsen vom 12. bis durch das erste Drittel des 13. Jahrhunderts drei aufeinanderfolgende Stile unterscheiden..... Es fehlt die Fähigkeit plastisch zu gestalten, es klebt noch vieles an der Fläche oder nebeneinander und selbst dort, wo eine größere Rundung eintritt, mangelt die Monumentalität und bleibt der Anklang an die Kleinkunst bestehen. In den Köpfen wird zwar durch Anlehnung an byzantinische Elfenbeine größere Plastik nebst der schärferen Charakteristik erreicht, die Gewandung wird aber trotz der Belebung durch die byzantinischen Motive noch zum Spielball dekorativer Schnörkelkunst, die sich auch in dem letzten Stil fortsetzt.«

Ohne mich auf Einzelfragen einlassen zu wollen, möchte ich mir für die schlechthin künstlerischen Fragen der in Rede stehenden Periode ein Wort O. von Falkes im allgemeinen zu eigen machen, der über das romanische Kunstgewerbe im 12. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts schreibt: »Von der Völkerwanderung an sind im Kunstgewerbe des Abendlandes die kirchlich-byzantinische und die weltlich-germanische Richtung nebeneinander hergegangen, getrennt trotz der gemeinsam spätantiken Quelle und trotz mancher Vermischung. Erst im 12. Jahrhundert fließen sie zu einem starken Strom zusammen und aus ihrer Vereinigung erwächst der romanische Stil..... Einerseits war die Klosterkunst nach jahrhundertelanger Schulung durch Byzanz (antike-altchristliche Kunst?)

hinreichend erstarkt, um dieser Stütze entraten zu können. Mit dem Können wuchs die Selbständigkeit und mit dieser hob sich das nationale Element... damit war einer Annäherung an den Volksgeschmack freie Bahn gebrochen.« An dieser Stelle erinnere ich auch an die Stellungnahme von Molinier und F. X. Krauss zur byzantinischen Frage. Falke urteilt weiterhin über die Goldschmiedekunst, die jedenfalls ebensogut wie die Elfenbeinschnitzereien in diese Diskussion hineingeworfen werden darf, daß der Zellenschmelz nach Hildesheim erst 1150 gekommen sei, daß an den großen Schreinen die plumpen glotzenden Figuren wie manches andere beweise, wie rückständig die in niedersächsischer Überlieferung befangene Kunst gegenüber dem Westen geworden sei. Derselbe Forscher bemerkt gelegentlich einer Betrachtung der rheinischen Treibekunst: »eine bedeutende Errungenschaft der romanischen Goldschmiedekunst ist die in rasch wachsendem Können geübte Plastik in getriebenem Silber.« Die in Betracht kommende Zeit war etwa 1170. Es wird hier also geurteilt, daß im Westen ein plastischer Sinn sich um die kritische Stunde selbständig entwickelt habe. Falke kennzeichnet überhaupt das Verständnis für bildhauerische Formgebung als ein eigenständiges Kunstgut; denn er bemerkt zu dem Altarvorsatz Heinrich II. (für Basel, jetzt Cluny): »in diesem Streben nach starker Plastik liegt nicht byzantinisches; es ist durch selbständige Regungen der abendländischen Kunst in die Metallarbeit des 11. Jahrhunderts hineingetragen. (Um so deutlicher spricht das Ornament für griechische Vorbilder.)

Hinsichtlich Hildesheims bzw. Sachsens darf dann noch erinnert werden an das Grabmal in Merseburg, an die Türen in Nowgorod (etwa 1150) und in Gnesen, an den Löwen (1166) in Braunschweig, an das große Taufbecken in Hildesheim, an die kunstgewerblichen Erzeugnisse, die Hildesheim den alten Vorrang behaupten ließen.

Ob also Goldschmidts Hinweis auf die plastische Tendenz als von einer byzantinischen Einwirkung allgemein sprechend ohne weiteres gerechtfertigt ist? Es sei noch an Bodes Charakteristik der Elfenbeinschnitzereien des 10. Jahrhunderts erinnert, die er den Rheinlanden zuweist: »das Relief in der niederrheinischen Schule ist durchgehends flach, die Konturierung scharf, die Typen erstaunlich realistisch. Die mächtigen Stirn- und Backenknochen in Verbindung mit dem eingedrückten Nasenbein geben ..... einen derben, gewalttätigen Zug ..... nichts von der weltmännischen Etiquette byzantinischer Heiliger.« Erinnern wir uns endlich der einheimischen Holzschnitzkunst, so möchte eine zeichnerische Richtung in Germanien an und für sich recht leicht erklärbar sein.

Ohne Frage sind die kommerziellen und politischen Verhältnisse für das Eindringen eines orientalischen Einflusses im 12. Jahrhundert wesentlich

bessere geworden und aus diesem Grunde wäre es weit schwieriger als früher einen Einwand gegen das Eindringen eines byzantinischen Elementes zu erheben, da nach den Kreuzzügen der Levantehandel in ungeahnter Weise prosperierte. Aber welcher Art war denn dieser byzantinische Lehrmeister? Was bot er in seinen »Konserven« des Altertums? Kleine Kästchen und kleine, handgroße Altärchen mit ruhig dastehenden Einzelfiguren von durchgehends minderwertiger Technik! Worauf beruht der Beweis, daß Byzanz in Sachsen um 1190 bis etwa 1220 eine »plötzliche, fast stürmische« Entwicklung der Plastik gebracht habe? Auf dem erwachenden besseren Verständnis für plastische Formgebung, auf einer mißverständlichen Wiedergabe der Gewandung (Ärmel) des Heilandes und auf dem, wie gesagt wird, byzantinisch anmutendem Gesichtsschnitt des Heilandes an den Chorschranken in Hildesheim (da nach anderer Annahme, Bodes, dieser Kopf aber erst der Mitte des 13. Jahrhunderts zugewiesen wird, so dürfte er als zu unsicher datierbar zunächst ausscheiden).

Also diese byzantinischen Diptychen mit dem Heiland und der Madonna in sich »stets in größerer oder geringerer Güte wiederholenden Typen« werden als Erwecker zum Leben beschworen! Bereits für 1080 wird in der Großplastik an der Grabplatte für Rudolf von Schwaben die »bessere Bewältigung der Körperformen«, die »eigene Beobachtung« in Anspruch genommen, und weshalb für die Arbeiten von etwa 1190 bis etwa 1220 einen Einfluß der byzantinischen K l e i n k u n s t als in erster Linie erzieherisch wirkend herbeirufen, während gerade für die k l e i n p l a s t i s c h e n d e u t s c h e n Werke wie z. B. für die Siegel der deutschen Könige, ein stetiger Fortschritt bemerkt wird. Kemmerich schreibt im Hinblick auf das Siegel Konrad II. . . . . : so zeigen seine Siegel ein volles Gesicht mit kräftig vorspringendem spitzem Kinn, kurzem gelocktem Vollbart, langem lockigem Haupthaar und kurzen Löckchen an der Stirn . . . . . bemerkenswert sind die guten Proportionen, vor allem sind die Beine gut modelliert und stehen annähernd in richtigem Verhältnis zum übrigen Körper (1146), und hinsichtlich des Siegel Adelogs (!) von Hildesheim wird bemerkt »ausgezeichnet durch gute Durchbildung des Gesichtes«; für das ganze 12. Jahrhundert aber, »daß die Wiedergabe des Gewandes, der Attribute und Körperformen entschiedene Fortschritte gemacht habe d. h., daß von einem plötzlichen Erwachen eines plastischen Sinnes um 1190 bis 1210 meines Erachtens schwerlich die Rede sein kann. Mir erscheint es, wie gesagt, auffällig von einer fremden Kleinkunst eine plötzliche künstlerische Förderung der einheimischen Großplastik zu erwarten, und die indigene Kleinkunst außer Acht zu lassen, obwohl sie fortschreitend zur Höhe sich bewegt.

Wäre es nicht möglich an einen Anstoß von dem damals weit voran geschrittenen Westen Germaniens zu denken, an dessen Werken nicht zum

mindesten das Verständnis für plastische Formengebung gerühmt wird, der gerade in dieser Stunde den Zellenschmelz in Sachsen einführte und auch hier die Liebe zu dem Kupferschmelz wieder wachrief, der seinerseits ein Nachkomme der späterrömischen Emailtechnik ist, und der besonders im 12. Jahrhundert in Germanien so sehr beliebt wurde. Sollte nicht auch bei dem Mißverständnis der antiken Kleidung des Heilandes mehr die näher liegende Antike oder die antik-altchristliche Kunst als die im besonderen Sinne byzantinische in Frage kommen? An die Antike erinnerte sich ja auch Goldschmidt in Schwarzrheindorf, und Cohn-Wiener behauptet, daß in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Gebiete des linken Rheinufers, das Herzogtum Ober-Lothringen und das Elsaß eine gemeinsame Zone italienischen Einflusses darstellen. Von der Vincenztafel in Basel, vom Ende des 12. Jahrhunderts (etwa 1190) urteilt Bergner, daß sie ganz in der Art der späten Antike gemeißelt sei. Deshalb wird niemand eine gewisse Anteilnahme der sächsischen Künstler an der äußeren Formensprache jener kleinen byzantinischen Bildwerke in Abrede stellen dürfen, aber ein dem Leben so stark zugewandter Sinn, wie der war, welcher die Madonna an den Chorschranken zu Halberstadt mit den langen blonden Zöpfen einer germanischen Frau ausstattete, der so komplizierte Stellungen wie die der sitzenden Apostel sich ausdachte, der so wundervoll der lebenden Gegenwart abgelauschte Charakterköpfe wie die in Bamberg sehen und bilden konnte, der war in weitaus erster Linie bodenständig und brauchte von diesen »fast fabrikmäßig« hergestellten, nahezu unbewegt dastehenden Einzelfiguren nicht zum Schaffen aufgerufen zu werden — bei der Vergangenheit, die ihn, gerade in Hildesheim, auf die Antike und das pulsende Leben hinwies und bei der energievoll vorandrängenden Gegenwart, vorab im Westen unseres Vaterlandes.

Ich erinnerte hier vornehmlich an die Kleinplastik, da diese, die Elfenbeinplastik von Byzanz, das tertium comparationis bot, im übrigen dürfte es selbst für etwa 1190 noch gelten, wenn Seyler eine direkte Übertragung der Kleinplastik in die Monumentalplastik in Stein unwahrscheinlich findet, da die bedeutende Vergrößerung des Maßstabes künstlerische Qualitäten voraussetzen würde, die wir — trotz einzelner entgegenstehender Beispiele — in jener Epoche kaum suchen dürfen. Das fach- und sachgemäße Studium der vielleicht 1204 noch in größeren Mengen in Byzanz vorhandenen Großplastik dürfte schon als zeitlich zu spät nicht in Frage kommen. Ist es gestattet, in diesem Zusammenhange auch noch auf die so kraftvoll emporstrebende, gerade jetzt so »plastisch« bildende kirchliche wie bürgerliche Baukunst den Blick hinzuwenden? Es ist das Jahrhundert, in dem die Trümmer des germanischen Nationalepos, die Niebelungen, zusammengeschweist wurden, in dem Relindis etwa 1165 den unter Herard von Lands-

perg vollendeten »Lustgarten« aus dem Leben für das Leben illustrierte, in dem Wernher von Tegernsees Dichtungen von der Malerei ihre Form gewannen? Herrschten nicht aber auch grauenhaft die Ketzergerichte? Der Albigenser- und der Stedingerkrieg sind Beweise genug. Und die Griechen waren Häretiker! —

Ich gestehe offen zu, daß wenn nicht zwingendere Beweise für einen überall sieghaften, wegweisenden byzantinischen Einfluß zu Ende des 12. Jahrhunderts auf die alteingesessene sächsische bzw. deutsche Plastik gebracht werden, er mir nicht als einwandfrei erbracht erscheint. Denn die heimische Tradition war überall »schon seit dem 11. Jahrhundert eine viel zu gefestigte, um nicht die fremden Anregungen den eigenen unterzuordnen«. Meines Erachtens kann die Stilkritik allein eine ausschlaggebende Rolle in diesen Zeiten nicht beanspruchen. Die in Rede stehende Periode wird, wie erinnerlich, dadurch dem Stilkritiker besonders gefährlich, daß Byzanz ursprünglich und bei der hier stark herrschenden Tradition immer wieder indirekt oder auch direkt aus der Antike Anregung genommen hat, wie die Länder nördlich der großen Berge (karolingisch-ottonische, burgundisch-provenzalische Renaissance). Auch hat das Mittelalter, jedenfalls im christlichen Abendlande, überall gemeinsame geistige Züge, die auch eine gewisse Gleichartigkeit in der Kunstsprache hervorrufen mußten. Deshalb muß um so bestimmter für die Perioden, die in so ausgesprochenem Maße der Typik gehören, wie die früh- bzw. späterromanischen Jahrhunderte die Forderung erhoben werden, daß für alle stilkritischen Zuweisungen aktenmäßige Belege beigebracht werden, entweder durch direkten Beweis der Provenienz oder durch die tatsächlichen Verhältnisse des allgemeinen Lebens, wie ich es in dieser handelsgeschichtlichen-kunstgeschichtlichen Skizze versucht habe.

Urkunden über ein verschollenes Altarbild Filippo Lippis.

Von **Walter Bombe.**

Die im folgenden mitgeteilten Urkunden über einen Rechtsstreit Filippo Lippis mit dem Kaufmann Antonio del Branca waren Gaetano Milanesi bekannt, der im zweiten Bande seiner Vasariausgabe auf Seite 626 und 627 auf den Inhalt einer derselben Bezug nimmt, ohne jedoch ihren Wortlaut mitzuteilen und ihren Fundort genau anzugeben, während er die übrigen mit seinem Zeichen versehen hat. Zu ihrer Erläuterung werden wenige Worte genügen.

Am 16. Februar 1451 erhielt Fra Filippo von dem Kaufmann Antonio del Branca, einem geborenen Peruginer, der in Florenz lebte, den Auftrag, ein Bild für dessen Kapelle in San Domenico zu Perugia zu malen. Der Auftraggeber hatte schon am 15. Mai 1449, während er im Hospital von S. Marco zu Florenz verpflegt wurde, sein Testament gemacht, laut dessen er dem Kloster S. Domenico zu Perugia eine Summe zum Bau einer Kapelle und zur Herstellung eines Marienbildes hinterließ und seine »Nepote« (Nichte oder Enkelin) Brancha, die Tochter des Costantino Branca zur Universalerbin einsetzte [1]). In einem Libro di Ricordi des Klosters S. Marco zu Florenz hat der damalige Prior des Klosters, Frate Giuliano di Firenze, bei dem Antonio del Branca den mit Fra Filippo vereinbarten Lohn, 70 Fiorini, hinterlegt hatte, außer dem Hinweis auf den bisher nicht auffindbaren Kontrakt von der Hand eines Notars ser Piero auch noch den Lieferungstermin, sechs Monate nach dem 22. Februar, also den 22. August desselben Jahres angegeben. Nach Ablieferung des Bildes kam es zu einem Rechtsstreit. Der Auftraggeber lehnte die Annahme des Bildes ab, weil es nicht eigenhändig ausgeführt war, und Fra Filippo wandte sich, um zu seinem Gelde zu kommen, an das Tribunal der Florentiner Mercanzia. Am 11. September fand eine Verhandlung statt, zu welcher Fra Filippo nicht erschien. Das Tribunal entschied zu Gunsten Fra Filippos, und noch vor Ende des Monats September zahlte ihm der Prior von S. Marco den vereinbarten Lohn.

Vasari beschreibt das Bild in S. Domenico Vecchio als eine Madonna mit den vier Heiligen Petrus, Paulus, Ludwig und Antonius Abbas und fügt

[1]) Archivio di S. Domenico, Perugia, Mazzo di Testamenti, Biblioteca Comunale.

hinzu, es sei damals auf dem Hochaltar der Kirche befindlich gewesen [2]). Als im Jahre 1778 Boarini seine Descrizione della Chiesa di S. Domenico herausgab, waren Teile des Bildes in der neuen Kirche S. Domenico zu beiden Seiten des Eingangs zum Baptisterium aufgehängt [3]). Laut Angabe Orsinis wurde es von dort im Jahre 1784 in einen der Kapitelsäle gebracht [4]). Seither ist es verschollen.

Convento di San Marco, Firenze, Libro di Richordi dal 1445 al 1492, Nr. 902 c. 34t. (Ricordanze A) Biblioteca Laurenziana, Florenz.

Richordo chome adi 16. di febraio 1450 [stile fiorentino] si chonvennono insieme nella nostra sagrestia uno cittadino perugino detto Antonio del Brancha et frate Philippo frate già fu del charmino dipintore, per fare et dipingere una certa tavola d'altare cioè: Il detto Antonio la lochò al detto frate Filippo chon questo patto et chonditione cioè la dovessi dare fornita et dipinta a tutte sue spese chome si chonti è ne nella charta del chontratto dello quale fu rogato uno ser Piero... [Lücke im Text] infra tempo di 6 mesi prossimi futuri chomenzando il tempo adi 22. di sopradetto mese et anno. Et se la darà chompita in detto termino debbia avere ducati 70. di suggello et se in detto tempo non l'avesse chompiuta gli debbia richadere adosso chome si chontiene in detta charta, coll'altre sue gravezze et circumstantie et per sichurtà dell' una et l'altra parte fu depositato il denaro cioè 70 fl. a me frate Giuliano di Firenze priore di San Marcho di Firenze dell' ordine de' predicatori li quali in diposito tengho a petitione delle dette parte — Antonio del brancha.

Richordo d'apresso a questo chome adi primo d' Aprile 1451 promessi a Giovanni del Pugliese lanaiolo Fiorini 10 di suggello della ragione del detto frate Filippo et di sua licenzia quando sarà il tempo gli dovessi dare i sopradetti danari et non prima, cioè chonchorrendo le sopradette chonditione etc.

Item promessi adi 19 de Luglo di detto anno a Michele di Simone linaiolo Fiorini $6^1/_2$ di chonsentimento et richiesta di detto fra Filippo, quando gl'arà dato la tavola in mano del sopradetto Antonio del Brancha satisfatto a' patti anno insieme.

Item promessi alle rede di Piero battiloro et chompagni adi 21 di detto mese et anno paghargli dell' oro daranno a frate Filippo detto quando

[2]) Ed. Milanesi, II, p. 626—627. In einer Note gibt Milanesi irrtümlich an, das Bild sei noch vorhanden. Er verwechselt es mit dem von uns auf p. 106, Jahrgang 1909 dieser Zeitschrift beschriebenen Triptychon Bonfiglis und Caporalis von 1486.

[3]) Perugia, 1778, p. XXXXVI.

[4]) Guida, Perugia, 1784, p. 350.

arà assegnata la detta tavola cho' patti d'achordo in modo che il detto Antonio del Brancha si chiami chontento chome si chontiene di sopra.

Adi 24 di settembre 1451 detti al sopradetto Michele Fiorini sei e mezo portò Nicholo di Nicholo in presenza di frate Filippo sopradetto.

F. $6^1/_2$.

Adi detto detti al sopradetto fra Filippo Fiorini sei larghi per parte di pagamento della sopradetta tavola in presenza del sopradetto Nicholo di Nicholo. F. 6 larghi.

A di 21 di detto mese et anno detti al sopradetto Giovanni del Pugliese Fiorini 10 di sugello portò Piero di Francesco in chontanti. F. 10 di sugello.

A di detto i sopradetti heredi di Piero battiloro si chiamarono chontenti d'essere da me satisfatto et pagato in presenza del sopradetto Piero di Francesco.

A di detto detti al sopradetto fra Filippo pagati in sopra detti per insino a Fiorini 66 et quatordiri Lire le quale furono per spese di (folgen zwei unleserliche Worte) alla merchatantia chontra il sopradetto Antonio.

F. 66 et L. 14.—

Am Rande die Bemerkung des Priors:

Tutto feci et pagai ogni chosa di licenza del sopradetto Antonio et Brancha sua nipote.

R. Archivio di Stato, Libri delle cause ordinarie del Tribunale della Mercanzia Nr. 1382 c. 34. Die 11 Septembris (1451).

Comparì dinanzi al detto officio e sua corte il detto

Antonio del Barcha (!) da Peruscia, habitante al presente in nella città di Fiorenze, per cagione d'una petitione et domanda che nella corte contra de lui si dice essere state date et fatte a di 9 del presente mese di septembre per frate Filippo di Tomasso di Fiorenza, dipintore et rectore di San Clericho a Legnaja, per le quale si dice contenere in effecto che a di 16 de Febraio 1450 il detto Antonio allogò a pignere effare al detto frate Filippo una tavola con molte figure di santi e sante, a tutte spese di frate Filippo della qualità et conditione, di che si dice che fu fatto in verità, et ch'esistendo in nello contracto che perciò fu facto tra dette parti, doveala avere fatta in sei mesi, cominciati a di 22 de detto mese di septembre, et havendo a detto tempo finito, il detto frate Filippo dovea avere fiorini 70, e quali denari dovea havere, et esso frate Filippo dice che pensa che stessino apresso al priore di San Marcho con certi patti, come di ciò dice apparire per istrumento publico, et dice il detto frate Filippo che nello stesso termine fatta fu detta tavola della qualità et modo di che in detta charta et contracto si fa mentione; in però esso dice che fece notificare al detto Antonio

per lettore di detta corte; e però detto frate Filippo dice che domanda, Antonio gli sia condennato abere a pagare i detti F. 70, o vero fargli dare detto deposito che fossevi presto a dargli et consegnargli detta tavola, et per cagione di tutto ciò che nella detta petitione si contiene. Lo disse et dice el detto Antonio contradicendo alla detta petitione et domanda contra ogni intentione di detto frate Filippo mancha; adunque el detto Antonio sia et debba essere libero et absoluto, et sopra di quella al detto frate Filippo imposto perpetuo silentio, et che così si faccia pronuntiare sententia et deliberatione per lo detto nostro officio, et la parte aversa in nelle spese si condepni secondo la forma dello statuto et ordinamento della detta Università, domanda il detto Antonio pelle ragioni et cagioni maxime infrascritte, et qualunque altre di quelle, cioè:

Et prima, però che la detta petitione et domanda del detto frate Filippo sia obscura, inepta et malfatta, et non procede et non conchiude et mancha delli suoi debiti requisiti, et le cose in quella contenute et nominate furono et non sono vere, maxime in nello modo et forma noverate.

Anchora però che avendo et detto Antonio notitia della fama del detto frate Filippo d'essere nello mestiere de lo dipignere singulare et valente homo, esso volendo far fare una tavola dipinta con certte figure mi in esso si convenne col detto frate che lui fusse quello che la facesse, et fecesi et fermossi pacto nomine (?)... (unleserlich) come la detta tavola sarà a fare et in che tempo, et di tutto si fè publico istrumento per mano di pubblico notaro, et del detto deposito F. 70 per el prezo della detta tavola, acciò che facendo il detto frate Filippo quello era tenuto et obligato, gli fosser liberamente dati i detti F. 70.

Anchora però che il detto frate Filippo nelli detti termini non contenendosi, dipoi non fece la detta tavola, nè cosa che commessa, et una tavola che esso dice avec fatto fare non è la tavola che dovea fare al detto Antonio, et si perchè l'a fatta fare ad altri, egli la dovea fare esso medesimo, et si perchè non fu fatta in detto termine, et sì perchè quella non fu et non è della qualità et come s'aspecta pello istrumento fatto tralle due parti, et però el detto Antonio debba essere assoluto et non si debba dechiarare il deposito per lui fatto, et potergli esser renduto, et così domanda far cagione.

Et questo disse a'presenti salvo d'altre cose. A petitione del detto Antonio, Justo de Fiorenza (?) messo di detta corte, rifferì avere ricercho il detto frate Filippo in prima audientia per comparizione exceptiva et ciò che in essa si contenere dice contra qualch' altro.

Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien.

(Fortsetzung und Schluß.)

Von **Hermann Voss.**

Galerie im Palazzo Corsini (Fortsetzung).

»Pietro da Cortona«, Santa Conversazione. — Dies prächtige und überraschend farbenschöne Dekorationsstück fand erst neuerdings in den Räumen des ersten Stocks der Galerie seine Aufstellung. Mit einer sonderbar berührenden Mischung venezianischer, römischer und correggesker Elemente macht es schon die Einordnung in eine der geläufigen Schulbegriffe schwer. So stark sich anfangs das Venezianische vordrängt, so schließt doch der großartig-feierliche Charakter diese Schule völlig aus; die Benennung auf Berrettini erklärt wieder nicht die unbezweifelbaren venezianischen Einflüsse in der Komposition und in manchen Eigenheiten des Kolorits. Als die wahren Meister des prächtigen Bildes meine ich zwei luccheser Maler, die stets zusammengearbeitet haben, nennen zu können: Giovanni Coli und Filippo Gherardi. Diese Hypothese würde die sich widersprechenden stilistischen Eigentümlichkeiten leicht erklären; denn beide Künstler, von Hause aus Schüler Cortonas, waren später in Venedig tätig und bildeten, unweigerlich »concordissimi come di animo, così di stile«, hier einen neuen Stil aus, »che partecipa del veneto e del lombardo« (Lanzi; der Hinweis auf die Lombardei ist als gleichbedeutend mit der Betonung der Einwirkung Correggios auf die beiden Meister aufzufassen). Das Bild der Corsiniana ist nach dem venezianischen Aufenthalt entstanden zu denken; es steht in nächster Beziehung zu einer der Hauptarbeiten der Lucchesen in Rom, den Deckenbildern der Kirche S. Bonaventura (La Croce dei Lucchesi). Wir finden hier die gleichen stilistischen Elemente: eine glänzende dekorative Wirkung, bei virtuoser Verwendung von Balustraden, Portalen, prächtigen Gewändern, effektvollen perspektivischen Kunstgriffen, ferner eine analoge Farbenstimmung (ein glanzvolles helles Gelb, ein warmes Zinnober und eine matte Abart von Rot — wie auf der Santa Conversazione —, ein tiefes Blau), ähnlich zusammen-

geballte, fast wild zu nennende Drapierungen, Typen mit eigentümlich großen Augen und correggeskem Lächeln u. a.

Die Werke beider Meister in Rom sind im übrigen wenig zahlreich. Die Ausmalung der Decke des großen Saales im Palazzo Colonna bildete ihren Hauptruhm, daneben wollen Arbeiten wie die Fresken der Kuppel in S. Niccolò da Tolentino weniger besagen. Die letztere Arbeit, obwohl koloristisch wegen der abweichenden Technik nicht vergleichbar, interessiert uns hier insofern, als der Typ der Madonna, die den Heiligen der Trinität empfiehlt, starke Ähnlichkeit mit dem der Madonna unseres Bildes besitzt.

»Pierfrancesco Mola«, männliches Porträt. (Fälschlich als Bildnis des Dichters Fulvio Testi). —

Um dieses durch die Lebhaftigkeit des Ausdrucks und die Frische der Technik bemerkenswerte Bildnis hat sich eine Reihe falscher Meinungen gebildet, denen ich in meiner Arbeit über P. F. Mola (zitiert Rep. XXXIII, S. 216) kurz entgegengetreten bin. Eine ausführlichere Begründung möchte ich an dieser Stelle geben.

Von dem fraglichen Porträt existieren zwei Exemplare; das in der Brera befindliche (Nr. 394 des Katalogs von 1908) trug noch im Katalog von 1896 die richtige Angabe des Meisters und des Dargestellten, wie sie aus einem gleichzeitigen Stiche des G. B. Bonaccina einwandfrei herzuleiten ist: Francesco del Cairo, Bildnis des Malers und Schriftstellers Luigi Scaramuccia. Carl Justi erkannte den Zusammenhang mit dem Bilde der Corsiniana, das — wohl wegen der hier auf dem Buche lesbaren Buchstaben F. T.ti — als Bildnis Testis gilt. Er identifizierte daher, sicherlich ohne von der Existenz des Stiches von Bonaccina zu wissen, die Persönlichkeit des Dargestellten mit Fulvio Testi [1]). Von Justi ward dies in das Brerawerk Riccis und in den Brera-Katalog von 1908 übernommen [2]), der von der Existenz des Stiches weiß, aber diesem, obwohl absolut zeitgenössisch und für das Buch Scaramuccias »Finezze dei pennelli italiani« bestimmt, ein Versehen in der Benennung des Dargestellten zutraut.

Abgesehen davon, daß ein solches Versehen gegen alle Wahrscheinlichkeit ist und vielmehr die traditionelle Benennung des Corsinibildes höchst apokryph erscheinen muß, gibt es einen unzweifelbaren Beweis dafür, daß tatsächlich Scaramuccia der Dargestellte ist. Unter den Malerbildnissen der Galleria di S. Luca in Rom befindet sich nämlich sein authentisches Porträt mit der Inschrift: Luigi Scaramuccia Perugino pittore an.i 64 D. 1680. Dies Bild, das den Künstler in späteren Jahren darzustellen scheint

[1]) Carl Justi, Velazquez Bd. II, S. 83.

[2]) Malaguzzi Valeri, Catalogo della Pinacoteca di Brera. Die Stelle bei Justi, auf welcher der Irrtum beruht, hier nicht erwähnt, dagegen im Katalog von 1901 zitiert.

und übrigens den Bildern in der Brera und der Corsiniana künstlerisch unterlegen ist, zeigt absolut schlagend die gleichen Züge, dasselbe fette Gesicht, die lebhaften großen Augen, einen gleichen idealistischen Schwung im Ausdruck, der sich auch in den Gemälden und in der Schreibweise Scaramuccias nicht verleugnet.

Unaufgeklärt bliebe nur die Bedeutung der angeführten Inschrift auf dem Buche, das der Dargestellte in der Hand hält. Es ist naheliegend, sie auf das Werk Scaramuccias zu beziehen, und in der Tat liest man auf dem Exemplare der Brera statt des F. T.[ti] deutlich F. P.[li], was sich sehr gut als „F(inezze dei) P(ennel)li“ interpretieren läßt und somit einen weiteren Anhaltspunkt für den Dargestellten gibt. Zum Schlusse sei erwähnt, daß das Museo Civico in Modena eine moderne Kopie des römischen Exemplars besitzt (als »Bildnis des Fulvio Testi«) — ein Stockwerk höher, in der Galleria Estense, befindet sich unter Nr. 370 ein anderer »Fulvio Testi«, der ein ganz abweichendes Aussehen hat. Da Testi Gesandter des modenesischen Herzogs war, hat vielleicht das letztere Bildnis ein gewisses Anrecht als authentisches Porträt des berühmten Dichters und Staatsmannes zu gelten.

»Schedone«, Et ego in Arcadia. — Der Gegenstand des kleinen Bildes erklärt sich durch die obigen Worte, die man auf einem Steine liest; zwei Schäfer, die einen Totenkopf erblicken: ringsum eine in dunklen Tönen gehaltene Landschaft. Ich begreife, daß die fleckige, malerische Lichtführung an Schedone denken ließ; allein die weiche verwischende Technik und die dunklen Farben stimmen schlecht zu dieser Attribution. Das fein nuancierte, fast rötlich düstere Himmelblau, das bräunliche Rot des hinteren Schäfers, das Grauweiß des vorderen, die wolligen Stoffe ihrer Kleidung, deren Tastwerte wundervoll herauskommen, verraten den Schöpfer: Guercino.

Wir fragen nach der Entstehung des sonderbaren Motivs. Mehrere mit dem unseren in Zusammenhang stehende Bilder (sie befinden sich im Palazzo Pitti, im Depôt der Corsiniana zu Rom und in der Galerie des Neapler Museo Nazionale) geben seine Entstehungsgeschichte. Im Jahre 1618, als der Künstler erst 28 Jahre zählte, malte er für Cosimo II. von Toskana die Schindung des Marsyas durch Apollo. Es ist das heute im Palazzo Pitti aufbewahrte Meisterwerk. Im Hintergrund finden wir hier zwei Schäfer, die der Zeremonie in gemessener Distanz zusehen. Wie er dieses genrehafte, höchst reizvolle Motiv ganz im Sinne seiner frühen Zeit weiter verarbeitete, stellte sich von selber der Gedanke ein, es in einem Bilde kleineren Umfanges ohne weitere mythologische Zutat zu geben; so entstand dieses eigenartige, dichterisch empfundene Memento mori, das in Farbe, Technik und Linie die ganze Frische des jungen Guercino verrät.

Die Attribution an Schedone (gest. 1615) bedarf keiner weiteren Widerlegung, da die Entstehungsgeschichte des Motives sie hinreichend widerlegt; und jeder Versuch, die Tatsachen so anzuordnen, daß dabei die bisherige Attribution gerettet werden könnte, scheitert an dieser inneren Unmöglichkeit.

»Alessandro Tiarini«, Anbetung der Könige. — Das kleine sympathische Bild gehört zwar der bolognesischen Schule, aber einer wesentlich späteren Zeit an, trotz der starken Anklänge an Reni und vielleicht noch mehr an Simone Cantarini, die sich in der Madonna, dem h. Joseph und besonders in der Gestalt und Bewegung des Christkindes offenbaren. Ein genauerer Vergleich mit dem einzigen bolognesischen Meister der späteren Zeit, auf den diese Indizien zu passen schienen, Donato Creti, bestärkte mich in der Zuschreibung an diesen Meister. Besonders nahe steht dem römischen Bilde ein Gemälde von ähnlich kleinem Format in der Bologneser Pinakothek (Nr. 518), das die Heimsuchung darstellt. Entscheidend aber war der Vergleich mit einer feinen, sehr renesken Federzeichnung Cretis in den Uffizien (Nr. 6328), einer Santa Conversazione, in welcher die Komposition trotz des andern Gegenstandes alle wesentlichen Züge unseres Bildes aufweist, zumal in der auch in Haltung und Gewandung fast ganz übereinstimmenden Madonna mit dem Kinde. Burckhardts Cicerone, dessen Urteile über Künstler des Barock so oft irreführend und einseitig sind, nennt Cretis Namen bei Gelegenheit der Galerie Corsini in einem mir nicht verständlichen Zusammenhang und bezeichnet den Künstler als den »angenehmsten unter den Cortonisten«. Creti hat aber weder mit Berrettini noch dessen Schule irgendetwas zu tun und vertritt eine viel spätere und spezifisch bolognesische Richtung, über die in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausführlich die Rede sein kann.

IV. Galerie Barberini.

Nr. 11. »Pomarancio«, Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. — Eine umfängliche Leinwand; die Darstellung kompositionell wenig interessant und farbig sehr monoton; der Malgrund außerdem stark durchgeschlagen. Alle diese Mängel weisen auf die florentinische Schule um 1600, wie ferner die Kleidung des Engels, die Typen (besonders derjenige Evas), die Landschaft. Ein genauerer stilistischer Vergleich legt dar, daß nur Domenico Passignano als der Urheber in Frage kommt; der starke Einfluß der späteren venezianischen Schule, der auf Passignanos dortigen Aufenthalt zurückgeht, bestätigt dies. Passignano war mehrere Male in Rom; bei seinem zweiten Aufenthalt malte er die Kapelle der Barberini in S. Andrea della Valle aus; es ist also durchaus denkbar, daß auch das Bild der Galerie Barberini damals für diese Familie gemalt wurde (d. h.

etwa um 1615). Dagegen ist auch nicht ganz auszuschließen, daß es erst etwa 10 Jahre später entstanden wäre, als der alte Meister nochmals nach Rom übersiedelte, wo er unter Urban VIII. Barberini auf neue große Aufträge hoffen zu dürfen glaubte. Allein dieser letzte Aufenthalt war von kurzer Dauer; Passignano sah sich in Urban, dem Anhänger einer moderneren Strömung, getäuscht und kehrte endgültig nach Florenz zurück.

Ich kenne von Passignano zwei weitere Versionen des gleichen Gegenstandes, beide unter sich verschieden, aber freilich im Stil wieder verwandt. Die wichtigere der beiden, das Fresko an der Decke der Domtribuna in Pistoja, wird von Baldinucci unter den Spätwerken erwähnt, doch ist die Chronologie bei ihm verworren: aus stilistischen und anderen Gründen gehören diese Deckenmalereien in die Jahre kurz nach 1600; 1602 nämlich ging Passignano bereits nach Rom (wie ich Baldinuccis Vita des M. Rosselli, der ihn dabei begleitete, entnehme) und 1603 ward Passignanos Schüler, Pietro Sorri, zur Vollendung der Ausschmückung der Domtribuna nach Pistoja berufen. — Es scheint mir das Wahrscheinlichste, daß das Bild der Galerie Barberini während des nun folgenden längeren römischen Aufenthaltes entstand, in dem der Künstler eine besonders reiche Tätigkeit, u. a. auch für die Barberini, entfaltet hat. Vermutlich ist das Bild also direkt für diese Familie gemalt worden. — Die andere Darstellung desselben Gegenstandes finden wir in einer Zeichnung Passignanos der Uffizien (Nr. 9157), an der ein einziger Zug bemerkenswert ist, nämlich die Gestalt des den beiden Vertriebenen vorauseilenden Todes, der Eva an den Armen zerrt.

Nr. 40, 47 »Scuola di Andrea del Sarto«, Die Apostel Petrus und Paulus. — Wenig bedeutende Halbfigurenbilder sienesischer Schule, deren flackernde, von Barocci abhängige Helldunkelwirkung auf Francesco Vanni als Urheber hinweist.

Nr. 70. »Cristofano Allori«, Die h. Margareta von Cortona. — Eine der ganz unverständlichen Benennungen. Eine Replik des Bildes befindet sich im Hofmuseum, unter dem richtigen Autornamen: Domenico Feti. Beide Exemplare sind wohl Originale; das Wiener Bild ist an der linken Seite um ein wenig beschnitten, so daß das reizvolle Relief auf dem Altar links am Rande nicht mehr sichtbar ist. Das Exemplar der Galerie Barberini ist in der Ausführung von bestechender Frische und Originalität.

V. Galerie Rospigliosi.

Nr. 62. »Caravaggio«, Liebespaar. — Diese Attribution entspricht ungefähr dem landläufigen Begriff von Caravaggios Stil, der sich

etwa folgendermaßen definieren läßt: Kellerlicht; genrehaftes Motiv mit volkstümlichen Trachten, womöglich düsteren, kriegerischen oder erotischen Charakters; halbe Figuren. Um aber in der unabsehbaren Menge von Caravaggio-Nachtretern einigermaßen sicher zu gehen, muß man sich entschließen, den Stil nicht weniger genau als bei einer Madonna etwa aus dem Kreise Verrocchios oder Botticellis nachzuprüfen. So notiere ich denn: das nicht gut geratene Profil der Frau mit der etwas verschwollenen Partie um den Augen; das verzeichnete Ohr; den dicken, kurzen Hals —; weiterhin: das Gewand mit sauber zurechtgelegten, auffallend langgezogenen Falten, in einem hellen Gelb mit leicht orangefarbenem Schatten, dazu eine grünliche Schärpe; den tonlos schwarzen Grund. Das Gesicht des Liebhabers stark gebräunt; die Partie um den Augen schwer beschattet; Hände übertrieben fleischig. Alle diese Indizien weisen mit Sicherheit auf eine der geschicktesten Nachahmerinnen Caravaggios, Artemisia Gentileschi, der ich das Bild deshalb zusprechen zu können glaube.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich ein anderes, ebenfalls ganz zweifelloses Werk der Gentileschi erwähnen, das kürzlich von Lionello Venturi als Caravaggio publiziert worden ist: eine h. Cäcilie in der Galerie Spada, ein ungewöhnlich sympathisches, aber auch ungewöhnlich weiches, geradezu frauenhaft empfundenes Bild in ungefähr dem gleichen Stile wie das Liebespaar der Galerie Rospigliosi. Die Zeichnung der Hände, der dicke Hals, die harte Führung des Helldunkels im Gesicht, das Gelb des Gewandes, die großen Augen und das völlig mißverstandene Ohr erinnern besonders stark an Artemisia.

Nr. 21. »Tiziano«, Vanitas. — Zweifellos ein Werk der späteren venezianischen Schule; der charakteristische Typ und die weichen, manierierten Hände weisen auf Padovanino hin, der wohl ohne große Kühnheit als der Meister angesprochen werden darf.

Nr. 32. »Carracci«, Lot und Töchter. — Ein dem Annibale Carracci ungewöhnlich nahekommender Schüler. Die rhythmisch schön bewegte linke Tochter ein unmittelbarer Anklang der Rhythmen des Meisters; doch ist das Kolorit wesentlich härter, besonders stört ein unerfreuliches Blau im Gewande Lots. Der Typus des letzteren, mitsamt den angeführten Eigentümlichkeiten, machen Lucio Massari als Urheber in hohem Maße wahrscheinlich.

Ein Modell von Francesco Mocchi.

Am Ende und als Abschluß dieser Studien möge eine Bemerkung über ein plastisches Werk ihre Stelle finden. Matz-Duhn [3]) erwähnen das

3) Antike Bildwerke in Rom I. Band 1881, Nr. 1617.

in der Mitte des gleichen Saales wie das letztbesprochene Gemälde aufgestellte angeblich antike bronzene Pferd mit der zweifelnden Bemerkung: »Der gedrechselte und verdrehte Schweif, der unproportionierte Hals, die Arbeit des Ganzen sind sehr verdachterregend. Sichere Ergänzungen sind nicht nachzuweisen.« Der Verdacht ist in der Tat nur zu wohl begründet, denn die angebliche Antike rührt in Wirklichkeit von einem Meister des Seicento her, Francesco Mocchi, und stellt das Modell des Pferdes für das Reiterbildnis des Ranuccio Farnese in Piacenza dar; die Übereinstimmung mit diesem erstreckt sich sogar auf dem (hölzernen) Sockel. In neuerer Zeit, da man den beiden Mocchischen Farnesedenkmälern wieder lebhafteres Interesse entgegenbringt [4]), ist auch ein Originalmodell für den Alessandro Farnese (samt Reiter) bekannt geworden und hat heute im Museo Nazionale von Florenz einen dauernden Platz gefunden. Im Gegensatz zu dem römischen Modell ist das Material Wachs; die Erhaltung ist eine relativ gute, die Höhe ungefähr jene des Rospigliosipferdes (nicht ganz 1 m). Die Provenienz des letzteren ist nicht mehr bis auf den Anfang zurückzuverfolgen; bevor es in das Casino Rospigliosi gelangte, war es im Palazzo Caetani, in dessen Inventaren es jedoch fehlt und vorher im Palazzo Rucellai. Eine Abbildung existiert in: Roma sacra antica e moderna 1687, III, S. 60. In den meisten neueren Führern, in denen das Pferd erwähnt ist, wird behauptet, es entstamme einer Ausgrabung, eine reine Konjektur, die nach dem oben Dargelegten keiner Widerlegung bedarf. Durch das Bekanntwerden der beiden Modelle fällt auf den Schöpfer der Piacentiner Statuen, Francesco Mocchi, und auf die Geschichte ihrer Entstehung neues Licht. An dieser Stelle mag es genügen, die falschen Meinungen, die sich um diese angebliche Antike im Casino Rospigliosi gebildet hatten, zurückgewiesen zu haben.

---

[4]) Vgl. Bollettino storico Piacentino 1906 und meinen Aufsatz im Jahrbuch der Königl. preuß. Kunstsammlungen 1908.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467

Von **Albert Gümbel.**

(Fortsetzung.)

Blatt 6a] Item yn Sant Jacobs Wochen [20. bis 26. Juli] dedi dem maister Mathes		℔	6		
Item Hanns Zaißer 4 taglon zu 26 dn.,	facit	℔	3	dn.	14.
Item Cuncz Lang vnd Hans [von] Eschenbach, idem 4 taglon zu 24 [dn.],	,,	℔	6	dn.	12.
Item 5 Steinmiczen, ydem 4 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	14	dn.	20.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 4 taglon zu 17 dn.,	,,	℔	11	dn.	10.
Item Fricz 4 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	2	dn.	12.
Item yn allen zu padgelt,	,,	℔	1	dn.	6.
Suma den Stainmiczen macht 45 ℔ 14 dn.					
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer sein lon	,,	℔	5.		
Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 4 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	5	dn.	26.
Item Cuncz Selczam 4 taglon zu 21 dn.,	,,	℔	2	dn.	24.
Item Cuncz Keczman 4 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	2	dn.	12.
Item yn allen zu padgelt,	,,			dn.	8.
Suma den Stainprechern macht 15 ℔ 25 dn.					
Item Petter Fugel het 12 fuer zu 40 dn. vnd 8 [dn.] dem knecht,	,,	℔	16	dn.	8.
Item yn Sant Peters wochen [= 27. Juli—2. August] dedi maister Mathes		℔	6.		
Item Hanns Zaißer 5 taglon zu 26 dn.,	,,	℔	4	dn.	10.
Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, ydem 5 taglon zu 24 [dn.],	,,	℔	8.		
Item 7 Steinmiczen, ydem 5 taglon zu 22 dn.,	,,	℔	18	dn.	10.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 dn.,	,,	℔	14	dn.	5.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn., facit ℔ 3.
Item yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 6.
Suma den Steinmiczen macht 55 ℔ 1 dn.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer seyn lon „ ℔ 5.
Item Cuncz Schuster 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 12.
Item Jorg 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.
Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.
Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item mer von erden zu furen, „ ℔ 2 dn. 6.
Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.
Suma den Steinprecheren macht 22 ℔ 25 dn.
Item Petter Fugel het 15 fuer zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 20 dn. 8.
Summa der czwayer Wochen macht 175 ℔ 21 dn.
Blatt 6b] Item yn der wochen Oswaldi [= 3. bis 9. August] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zayßer 6 taglon zu 26 dn., facit ℔ 5 dn. 6.
Item Cuncz Lanng vnd Hans von Eschenbach, idem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8 dn. 18.
Item 5 steinmiczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.
Item Johannes vnd 4 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 17.
Item Friczen 6 taglon zu 18 [dn.], „ ℔ 3 dn. 18.
Item mer 6 dn. von laub zu hauen vnd yn allen zu pad 36 dn., „ ℔ 1 dn. 12.
Suma den Steinmiczen macht 64 ℔ 24 dn.
Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon ℔ 5.
Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.
Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.
Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
Item mer dedi den gesellen allen fur Kirtaggelt auff Laurency vnd 8 dn. zu padgelt, „ ℔ 2 dn. 8.
Suma den Stainprechern macht 23 ℔ 11 dn.
Item Petter Fugel 18 fuer zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 24 dn. 8.
Item yn der wochen Assumcionis Marie virginis [= 10.—16. August] dedi maister Mathes ℔ 6.
Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 26 dn., „ ℔ 4 dn. 10.
Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.

Item 4 Stainmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., facit ℔ 14 dn. 20.

Item mer 2 Stainmeczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.

Item dem Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 dn., „ ℔ 14 dn. 5.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item 10 dn. von laub zu hauen vnd yn allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn 17.

Suma den Stainmeczen macht 59 ℔ 2 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon ℔ 5.

Item Cuntz Schuster vnd Jorgen, idem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.

Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 3 dn. 15.

Item Cuncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

yn allen zu pad, „ dn. 8.

Suma den Stainprechern macht 18 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel het 15 fuer zu 40 dn. vnd dem Knecht 8 dn. zu trinkgelt, „ ℔ 20 dn. 8.

Summa der czwayer Wochen macht 210 ℔ 11 dn.

[Blatt 7 a] Item yn Sant Seboltz Wochen [= 17. bis 23. August] dedi dem Maister ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 26 dn., „ ℔ 4 dn. 10.

Item Cuncz Lang vnd Hanns von Eschenbach, idem 5 taglon zu 24 [dn.], „ ℔ 8.

Item 6 Steinmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Item Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 14 dn. 5.

Item Friczen 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item 4 dn. von Laub czu hawen vnd yn allen zu pad, „ ℔ 1 dn. 11.

Suma den Steinmiczen macht 58 ℔ 26 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedy fur seyn lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.

Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Suma den Stainprecheren macht 21 ℔ 11 dn.

Item Petter Fugel 9 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 12 dn. 8.

Item yn sant Augestinüß Wochen [= 24. bis 30. August] dedi dem maister ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 6 taglon zu 26 dn., facit ℔ 5 dn. 6.

Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, ydem 6 taglon zu 24, „ ℔ 9 dn. 18.

Item 5 Steinmiczen, idem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.

Item Hanns von Schrißhein 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.

Item dem Johannes vnd 4 rustgeselen, idem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 17.

Item Fricz 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

Item 8 dn. von laub zu hawen vnd allen zu pad 37 dn., „ ℔ 4 dn. 15.

Suma den Stainmeczenmacht 67 ℔ 25 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedy fur seyn lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 6 taglon zu 22 dn. „ ℔ 8 dn. 24.

Item Cuncz Selczam 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Item Cuncz Keczman 6 taglon zu 18 dn. „ ℔ 3 dn. 18.

Item 2 taglon von erden außzufueren mit eym pferd, ℔ 1 dn. 20.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Item Petter Fugel 18 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 24 dn. 8.

Suma der czwayer Wochen macht 207 ℔ 19 dn.

Blatt 7 b] Item yn der Wochen Egidy [31. Aug. bis 6. September] dedi maister Mathes ℔ 6.

Item Hanns Zayßer 5 taglon zu 26 dn., „ ℔ 4 dn. 10.

Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, idem 5 taglon zu 24 [dn.], „ ℔ 8.

Item 4 Stainmeczen, yedem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 14 dn. 20.

Item dem Johannes vnd 4 rustgesellen, idem 5 taglon zu 17 [dn.], „ ℔ 14 dn. 5.

Item Fricz 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt „ ℔ 1 dn. 3.

Suma den Stainmeczen macht ℔ 51 dn. 8.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fuer seyn lon „ ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 5 taglon zu 22 [dn.], „ ℔ 7 dn. 10.

Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4.

Item Cuncz Keczman 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, „ dn. 8.

Suma den Stainprechern macht 18 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel 15 fuer zu 40 dn., 8 dn. dem Knecht, facit ℔ 20 dn. 8.

Item yn der Wochen natiffitatis Marie [= 7. bis 13. September] dedi dem maister ℔ 6.

Item Hanns Zaißer 4 taglon zu 26 dn., ,, ℔ 3 dn. 14.

Item Cuncz Lang vnd Hans von Eschenbach, idem 4 taglon zu 24 [dn.], ,, ℔ 6 dn. 12.

Item 6 Steinmeczen, idem 4 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 17 dn. 18.

Item Johannes vnd 4 rustgesellen 4 taglon zu 17 [dn.], ,, ℔ 11 dn. 10.

Item Fricz 4 taglon zu 18 dn. ,, ℔ 2 dn. 12.

Item 8 dn. laub zu hawen vnd yn allen zu padgelt 39 dn., ,, ℔ 1 dn. 17.

Suma den Stainmeczen macht 48 ℔ 23 dn.

Item Ewerhart Stegerwalt dedi fur seyn lon ,, ℔ 5.

Item Cuncz Schuster vnd Jorgen, idem 5 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 7 dn. 10.

Item Cuncz Selczam 5 taglon zu 21 dn., ,, ℔ 4.

Item Cuncz Keczmann 5 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 3.

Item yn allen zu padgelt, ,, dn. 8.

Suma den Stainprecheren macht 18 ℔ 18 dn.

Item Petter Fugel het 12 fuer zu 40 dn. vnd dem Knecht 8 dn. zu trinckgelt, ,, ℔ 16 dn. 8.

Suma der czwayer Wochen macht 173 ℔ 23 dn.

Blatt 8 a] Item yn der Wochen cruci (!) [= 14. bis 20. September] dedi dem maister ℔ 6.

Item mer maister Matheß vnd Cuncz Lang, idem 1 gulden Cottemmergelt, ,, ℔ 16.

Item Hannß Zayßer 6 taglon czu 26 dn., ,, ℔ 5 dn. 6.

Cuncz Langen vnd Hans von Eschenbach, ydem 6 tag zu 24 dn., ,, ℔ 9 dn. XVIII

Item 5 steinmeczen, ydem 6 taglon [zu] 22 dn., ,, ℔ 22.

Item dem Johannes vnd 3 rustknecht, ydem 6 tag zu 17 dn., ,, ℔ 13 dn. 18.

Item Fricz, mortterrurer, het 6 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 3 dn. 18.

In allen gen pad, ℔ 1 dn. 4.

Suma den steynmeczen facit 77 ℔ 4 dn.

Item Ewerhart Stegerwald dedit (!) ich fvr sein lon ℔ 5.

Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., ,, ℔ 8 dn. 24.

Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 21 dn., ,, ℔ 4 dn. 6.

Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 [dn.], facit ℔ 3 dn. 18.
In allen zu padgelt dn. 8.

Suma den steinprecheren facit 21 ℔ 11 dn.

Petter Fugel het 18 fuer zu XL dn. vnd 8 dn. dem Knecht, „ ℔ 24 dn. 8.

In sant Marrytzen wochen [= 21.—27. September] dedit ich maystter Mathes ℔ 6.

Hans Zayßer, het 6 taglon zu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.

Cuncz Lang vnd [Hans] von Eschenbach, ydem 6 tag zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.

Item 4 steynmeczen, yden 6 taglon zu 22 [dn.], „ ℔ 17 dn. 18.

Item Johannes vnd 3 rustgesellen, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 13 dn. 18.

Dem Fricz, mortterrurer, het 6 taglon zu 18 dn. „ ℔ 3 dn. 18.

In allen zu padgelt „ ℔ 1 dn. 1.

Suma den steynmeczen facit 56 ℔ 19 dn.

Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein lon ℔ 5.

Rynckel Jorg, het 6 taglon zu 22 dn. „ ℔ 4 dn. 12.

Cuncz Schuster, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.

Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

In allen zu padgelt „ dn. 8.

Suma den steinprecheren facit 20 ℔ 19 dn.

Petter Fugel het 18 fuerr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem Knecht, facit ℔ 24 dn. 8.

Item Mayster Mertten, seyller, hat gemacht ein newß winttensayll, das het 33 klaffter vnd wigt IV^{c} XXXV ℔, mer ein hengsayl, hat 12 k[l]ofter vnd wigt 12 ℔, mer ein krigseyl, wigt 83 ℔, dem zalt ich fur ein ℔ VII½ dn. vnd X g[roß] den knechten zu trinckgelt, mer dedit ich Im 4 ℔ fur werch zu fullen vnd 8 dn. zu wegen, facit als ℔ 135 dn. 12.

Summa volio III^{c} LIX ℔ XXI dn.

Blatt 8 b] Item ich hab dem Klugel, walthauer, zu ersten geben von den hernachgeschryben zymerholcz zu hauen, facit ℔ 26 dn. 10.

Item Ott zu der Loë hat gefurtt 24 groß pretten pay 50 schuhen langk [167]), von ydem 10 groß zu furr, macht ℔ 56.

---

[167]) Folgt ein Wort wie »en«.

Item mer 16 segpawm zu prettern pay 24 schuhen, von ydem 9 groß zu furen, macht ℔ 29 dn. 12.

Item mer 47 rechen oder spunt, von 4 zu furr 10 groß, facit ℔ 27 dn. 12.

Item fur zwyen groß pretten, must man haben zu der Wintten, darfur zalt ich dem Sewolt Remen ℔ 5.

Item mayster Jacob [168]) kaufft ein wagen vichtenne pretter, der waren 33 vnd kam eins vmb VIII dn, macht ℔ 8 dn. 24.

Item er kaufft mer 30 prett, eins vmb 11 dn, facit ℔ 11.

mer hat man gehauen vnd gefurrt syder sant Endres tag 17 groß pretten vnd 24 rygel vnd 16 segpawm pay 24 schuhen lanck, mer XVI rechen vnd zwü ruststang, von den allen hab ich muß[en] zallen dem Kugel vnd sein geselen zu hauhen, ℔ XVIII½

Item so hab ich mußen geben dem Otten zu der Lo davonn zu furr ℔ C dn. 16.

Item ich hab mußen [geben] dreyen erbforsteren zu waltrecht, mit nomen Jorg Heczelstorffer, Heincz Furtter, Cuncz Beham, ℔ 6.

Item man hat mer gefurtt, das man syder in der vasten gehawen hat, Item 4 segpawm vnd LXIV pretten vnd XXXVII rechen, von den allen han ich geben dem Hans Neupauer [vnd] [169]) sein geselln zu hawen ℔ 28.

Item so hab ich mußen geben dem Otten davon zu fwrr ℔ 103 dn. 13.

Item so hat man genumen von dem Regenpogen, Walthauern, 12 pruckholczer vnd 33 latten, dem zalt ich ℔ 6 dn. 6.

Item Fricz Pernegker, dem seger zu Schnydling, hab ich geben auf ain Rechung von XLVI paum zu segen ℔ XLII.

Item fur puechen Ridl vnd fur zway fueder pelczholcz [170]) vnd allerlay holcz, das man bedurfft hat zu dem paw, dedit ℔ 3 dn. 12.

Suma facit fur zimerholcz IV$^{c'}$ LXXII ℔

[168]) Das ist Jakob Grimm.

[169]) Dafür im Text »sein« wiederholt.

[170]) Wohl zu »unterpelzen« (Schmeller, Fr. I, 390)=ein Haus (mit Bolzen) stützen, gehörig.

Blatt 9a] In sant Miches wochen [= 28. September — 4. Oktober] dedit ich dem Zayßer 4 tag zu 26 dn., facit ℔ 3 dn. 14.

Cuncz Langen vnd Hans von Eßhenbach, ydem 4 taglon zu 24 dn., „ ℔ 6 dn. 12.

mer 4 steynmeczen, ydem 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 11 dn. 22.

Dem Johannes vnd 3 rustknechten, ydem 4 taglon zu 17 dn., „ ℔ 9 dn. 2.

Item dem mo[r]tterrurer, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

In allen zu padgelt „ ℔ 1 dn. 1.

Suma den steynmeczen facit 34 ℔ 3 dn.

Ewerhart Stegerwald dedit ich fur sein wochenlon ℔ 5.

Cuncz Schuster, het V tag zu 22 dn., ℔ 3 dn. 20.

Rinckel Jorg, het 4 taglon zu 22 dn., ℔ 2 dn. 28.

Cuncz Keczman, het V taglon zu 18 dn., ℔ 3.

Cuncz Selczam, het V taglon zu 21 dn., ℔ 3 dn. 15.

In allen gen (!) padgelt dn. 8.

Suma den Steynprecheren facit 17 ℔ 26 dn.

Item Herman Kuffner lech vnß 5 zymerknecht, di hetten al 19 taglon zu 20 dn., „ ℔ 13.

Petter Fugel het 12 furr zu 40 dn. vnd dem knecht 8 dn. zu trinckgelt, „ ℔ 16 dn. 8.

In sant Dyonisius wochen [= 5.—11. Oktober] dedit ich dem Hans Zayßer 6 tag zu 26 dn., „ ℔ 5 dn. 6.

Cuncz Langen vnd Hans von Eschenbach, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.

mer III steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 13 dn. 6.

Dem Johannes vnd 2 rustknecht, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 10 dn. 6.

Dem Frycz, mortterrurer, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

In allen zu padgelt dn. 26.

Suma den steinmeczen facit 42 ℔ 20 dn.

Ewerhart Steygerwalt dedit ich fur sein lon ℔ 5.

Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.

Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 21 dn., „ ℔ 4 dn. 6.

Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.

In allen zu padgelt dn. 8.

Suma den steinprecheren facit 21 ℔ 11 dn.

Item mer IV zymerkne[ch]ten, ydem 6 taglon zu 20 dn., „ ℔ 16.

Mer ein zymerknecht, het 3 taglon zu 20 dn., facit ℔ 2.
In allen zu padgelt dn. 10.
Summa facit 18 ℔ 10 dn.
Petter Fugel het 17 fuerr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 22 dn. 28.
Suma der zwayer wochen 186 ℔ 16 dn.
Blatt 9 b] In sant Gallen wochen [= 12. bis 18. Oktober] dedit ich dem Hans Zayßer vnd dem Cuncz Langen, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
Item 6 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.
Item dem Johannes vnd 2 rustknechten, ydem 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 10 dn. 6.
In allen zu padgelt „ dn. 27.
Suma den steynmeczen facit 42 ℔ 21 dn.
Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein Lon di wochen ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 5 taglon zu 22 dn., ℔ 7 dn. 10.
Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 21 dn., ℔ 3 dn. 5.
Cuncz Keczman, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
In allen 21 dn. von steyn zu laden vnd 8 den. den gesellen zu pad „ ℔ 1.
Suma den steynprecheren facit 19 ℔.
Petter Fugel het 17 fuerr, yde zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, „ ℔ 22 dn. 8.
In sant Vrsellen wochen [= 19.—25. Oktober] dedit ich dem Hans Zayßer 6 tag zu 20 dn., „ ℔ 4.
Cuncz Lang, het 3 taglon zu 20 dn., „ ℔ 2.
Item mer 5 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 18.
Item Johannes, 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt dn. 23.
Suma den steynmeczen facit 27 ℔ 17 dn.
Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein lon ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 7 dn. 6.
Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 17 dn., „ ℔ 3 dn. 12.
Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 15 dn., „ ℔ 3.
In allen gen pad „ ℔ 8.
Suma den stey[n]precheren facit 18 ℔ 11 dn.
Petter Fugel het 18 fuerr, yde zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht „ ℔ 24 dn. 8.
Suma der zwayer wochen facit CLIV ℔ XXV dn.

Blatt 10 a] In aller heilligen wochen [= 26. Oktober — 1. November] dedit mayster Jacob		℔	6.		
Item zalt ich mayster Mathes fur 3 fl. hawszins,		℔	24.		
Item V steynmeczen, ydem 4 taglon zu 18 dn.,		℔	12.		
Item der altte(n) Johannes, het 4 taglon zu 14 dn.,		℔	1	dn.	26.
Item mer 2 rustknecht, ydem 2 taglon zu 14 dn.,		℔	1	dn.	26.
Item mer gab ich den gesellen allen zu leickauff vnd zu schlißget (!), da mayster Jacob an strat [171]), XII groß, macht mit padgelt		℔	3	dn.	12.
Suma den steynmeczen facit 49 ℔ 4 dn.					
Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein wochenlon		℔	5.		
Cuncz Schuster, het 4 taglon zu 18 dn.,	facit	℔	2	dn.	12.
Rinckel Jorg, het 3 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	1	dn.	24.
Cuncz Selczam, het 4 taglon zu 17 dn.,	,,	℔	2	dn.	8.
Cuncz Keczman, het 3 taglon zu 15 dn.,	,,	℔	1	dn.	15.
In allen zu padgelt				dn.	8.
Suma den steynprecheren facit 12 ℔ 22 dn.					
Petter Fugel het 12 fuerr, zu 40 dn. yde, vnd 8 dn. dem furknecht,	,,	℔	16	dn.	8.
In sant Lienhartz wochen [2.—8. November] dedit Ich Maystter Jacob		℔	6.		
Item VI steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	21	dn.	18.
Item Hans von Hall, het 2 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	1	dn.	6.
Item dem Johannes 6 taglon zu 14 dn.,	,,	℔	2	dn.	24.
Item mer 2 rustknecht, ydem ein taglon zu 14 dn.,	,,			dn.	28.
In allen zu padgelt				dn.	23.
Suma den steynmeczen facit 33 ℔ 9 dn.					
Ewerhart Stegerwalt dedit ich fur sein lon		℔	5.		
Cuncz Schustter vnd Jorgen, ydem 6 taglon zu 18 dn.,	,,	℔	7	dn.	6.
Cuncz Selczam, hett 6 taglon zu 17 dn.,	,,	℔	3	dn.	12.
Cuncz Keczmann, het 6 taglon zu 15 dn.,	,,	℔	3.		
In allen zu padgelt				dn.	8.
Suma den steynprecheren facit 18 ℔ 11 dn.					
Petter Fugel het 13 fuerr, yde zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht,	,,	℔	17	dn.	18.
Suma der zwaier wochen 147 ℔ 12 dn.					

[171]) Soll heißen antrat, nämlich als Bauleiter. Für leickauff vgl. das oben bei Weinkauf Gesagte; schlißget vermag ich nicht zu erklären.

Blatt 10 b] In sant Mertteins wochen [= 9. bis 15. November] dedit ich maystter Jacob facit ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 21.
Item dem Johanes 5 taglon zu 14 dn., ,, ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 23.
Suma den steynmeczen facit 30 ℔ 3 dn.
Ewerhart Stegerwalt dedit Ich fur sein wochenlon ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorgen, ydem 5 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 6.
Cuncz Selczam, het 5 taglon zu 17 dn., ,, ℔ 2 dn. 25.
Cuncz Keczman, het 4 taglon zu 15 dn., ,, ℔ 2.
In allen zu padgelt dn. 8.
Summa facit 15 ℔ 18 dn.
Petter Fugel het 14 furr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, ,, ℔ 18 dn. 28.
In sant Elßpetten wochen [= 16.—22. November] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 25 dn. 6.
Item Johanes 6 taglon zu 14 dn. ,, ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt dn. 23.
Summa facit den steinmeczen 34 ℔ 23 dn.
Ewerhart Stegerwelt dedit ich fur sein lon ℔ 5.
Cuncz Schuster vnd Jorg, ydem 6 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 7 dn. 6.
Cuncz Selczam, het 6 taglon zu 17 dn., ,, ℔ 3 dn. 12.
Cuncz Keczman, het 6 taglon zu 15 dn., ,, ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 8.
mer dedit ich dem Cuncz Schuster vnd dem Stegerwalt, ydem ein taglon zu 18. dn., da man den zeug einher furt von steinperg vnd 21 dn. zu fuerr, ,, ℔ 1 dn. 28.
Suma den steynprecheren facit 20 ℔ 9 dn.
Petter Fugel het 16 fuerr zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht, ,, ℔ 21 dn. 18.
Suma der zwayer wochen facit 141 ℔ 9 dn.
Blatt 11 a] Inn sant Kathrein wochen [= 23. bis 29. November] dedit ich Mayster Jacob ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., ,, ℔ 21.
Item dem alten Johannes 5 taglon zu 14 dn., ,, ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 23.
Suma den steynmeczen facit 30 ℔ 3 dn.
In sant Niclas wochen [= 30. November bis 6. Dezember] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.

Item mer 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., facit ℔ 21.
Item Hans Weyß, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Item Johannes, het 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 26.
Summa der wochen facit 32 ℔ 18 dn.

In der wochen Luccia, Ottilia, Jobs [= 7. bis 13. Dezember] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
mer zalt ich mayster Jacob di VII wochen von allerheilligentag pißher fur padgelt „ ℔ 1 dn. 12.
Item mer 8 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 24.
Item dem alten Johannes 5 taglon zu 14 dn. „ ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt dn. 26.
Suma der wochen facit 34 ℔ 18 dn.

In sant Thomas wochen [= 14.—20. Dezember] dedit Ich maystter Jacob ℔ 6.
mer maystter Jacob vnd Cuncz Langen, ydem 1 fl. Cottemer (!)gelt, „ ℔ 16.
Item 8 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 28 dn. 24.
Item Johannes, het 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma der wochen facit 54 ℔ 20 dn.

In der heylligen Kryßtwochen [= 21.—27. Dezember] dedit ich Maister Jacob ℔ 6.
Item 8 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 14 dn. 12.
Item der alt Johannes 3 taglon zu 14 dn., „ ℔ 1 dn. 12.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma der Wochen facit 22 ℔ 26 dn.

In der neue Jarß wochen [= 28. Dezember 1466 bis 3. Januar 1467] dedit ich Maistter Jacob ℔ 6.
Item 7 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 21.
Item Hans Hemerlein, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Item Hans von Mayncz, het 3 tag zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.
Item der alt Johànnes, het 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Item dem maystter vnd den gesellen allen zum newen Jar vnd fur pad geb[en] ℔ 3 dn. 3.
Summa der wochen facit 36 ℔ 21 dn.
Suma der 6 wochen facit 211 ℔ 16 dn.

Blatt 11 b] In der heylligen dreyer kunig wochen [= 4.—10. Januar] dedit ich maistter Jacob ℔ 6.
Item VIII steinmeczen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 24.
Item Hans Hemerlein, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

Item der alt Johannes, het 5 taglon zu 14 dn., facit ℔ 2 dn. 10.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 5.
Suma den steynmeczen facit 35 ℔ 27 dn.

In sant Anthonigs wochen [= 11.—17. Januar] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
mer 8 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 28 dn. 24.
mer ein laubhauer, het 1½ taglon zu 18 dn., „ dn. 27.
Der altt Johannes, het 6 taglon zu 14 dn, „ ℔ 2 dn. 24.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma facit 39 ℔ 17 dn.

In sant Fabian vnd Sewastian wochen [= 18. bis 24. Januar] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
mer 10 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 36.
Der alt Johannes, het 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
mer 12 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu pad ℔ 1 dn. 20.
Suma facit 46 ℔ 14 dn.

In sant Paulus wochen vor Lichtmeß [= 25. bis 31. Januar] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
mer 9 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 32 dn. 12.
Item Hans von Eschenbach, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
Dem alten Johannes 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 24.
mer XII dn. ein laubhauer vnd In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 20.
Suma facit 45 ℔ 26 dn.
mer 5 zymerknecht 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 18.
In allen zu padgelt dn. 10.
Suma den zimerknechten facit 18 ℔ 10 dn.

In sant Durythea wochen [= 1.—7. Februar] noch Lichtmeß dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
mer 5 steynmezen, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 15.
mer 3 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 5 dn. 12.
Hans vom Eschenbach, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Dem alten Johannes 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.
Item mer 6 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 2.
Suma facit 32 ℔ 6 dn.

Nota in der wochen noch Lichtmeß [= 2. Februar] hub man wider an zu zymeren. Item mayster Hans Küffner haben wir aufgenummen zu ein werckmayster. Item der lech vnß 7 zymmerknecht di wochen, den zalt ich ydem 5 tag zu 18 dn., macht mit padgelt ℔ 21 dn. 21.
Suma der 5 wochen facit 240 ℔ 1 dn.

Blatt 12 a) In sant Vallentins wochen [= 8. bis 14. Februar] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.

mer 5 steynmeczen, ydem 5½ taglon zu 18 dn., „ ℔ 16 dn. 15.

Hans Zayßer, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.

Hans Weyß, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.

Der als Johannes 5½ taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 17.

Dem Frycz, mortterrurer, het 4 taglon zu 14 dn., „ ℔ 1 dn. 26.

In allen zu pad ℔ 1 dn. 1.

Suma facit 33 ℔ 11 dn.

mer 7 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 21.

mer 2 zymerknecht, ydem 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 4 dn. 26.

In allen zu padgelt dn. 19.

Suma den zimerleuten facit 26 ℔ 13 dn.

In der wochen vor sant Petters tag stulveyrr [= 15.—21. Februar] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.

mer maystter Jacob vnd Cuncz Langen, ydem 1 fl. zu kottemergelt, „ ℔ 16.

mer 7 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 25 dn. 6.

Dem Johannes vnd dem Fryczen, ydem 6 taglon zu 14 dn., „ ℔ 5 dn. 18.

mer ein rustknecht 5 taglon zu 14 dn., „ ℔ 2 dn. 10.

Dem mayst[er] vnd den gesellen allen zu trynckgelt an sant Petters tag ℔ 2.

In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 3.

Suma der steynmeczen facit 58 ℔ 7 dn.

mer 3 zymerknecht, ydem 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 10 dn. 24.

mer dem Ewerlein 6 taglon zu 28 dn., „ ℔ 4.

In allen zu padgelt dn. 9.

Suma den zymerleutten facit 15 ℔ 3 dn.

In sant Matheys wochen [= 22.—28. Februar] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.

Cuncz Lang vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.

mer 5 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 18 dn. 10.

mer dem Johannes vnd 2 rustknecht, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 8.

In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 3.

Suma den steynmeczen facit 41 ℔ 13 dn.

mer 3 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 20 dn. „ ℔ 10.

Ewerlein, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.

mer ein lerjung 5 taglon zu 18 dn., facit ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 11
Suma den zymerknechten, facit 17 ℔ 11 dn.
In sant Kungund[en] wochen vor Letare [= 1. bis 7. März] dedit ich mayster Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.
mer 6 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.
dem alten Johannes vnd 2 rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., „ ℔ 8.
In allen zu padgelt ℔ 1 dn. 6.
Suma den steynmeczen facit 45 ℔ 6 dn.
mer 3 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 20 dn., „ ℔ 10.
Ewerlein, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.
Cuncz von Megeldorff, het 4 taglon zu 20 dn., „ ℔ 2 dn. 20.
Henßlein, ein lerjung, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 13.
Suma den zymerleuten facit 20 ℔ 3 dn.
Suma der vier wochen macht 257 ℔ 9 dn.
Blatt 12 b] In sant Gregorius wochen [= 8. bis 14. März] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hanns Zayßer, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
mer 6 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 26 dn. 12.
Dem altten Johannes vnd zwyen rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
In allen padgelt ℔ 1 dn. 6.
Suma den steynmeczen facit ℔ 52 24 dn.
Item 5 zymerknecht, ydem 6 taglon zu 20 dn., „ ℔ 20.
Der Ewerlein, het 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Henßlein, ein lerjung, het 6 tag zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
In allen zu padgelt dn. 15.
Suma den zymerknechten facit 28 ℔ 27 dn.
Item Seytz Lobensteyn, der perckmayster, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.
Steffan Lobensteyn, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.
Item Hans Man vnd Vlein Resch, ydem 4 taglon zu 21 dn., „ ℔ 5 dn. 18.
Item Hanns Packoffen, het 4 taglon zu 18 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
mer zu leickauff von den zeug auf den perg zu furen ℔ 2.

In allen zu padgelt — dn. 11.

Suma den Stainprechern facit 17 ℔ 9 dn.

In der wochen [vor][172]) vnßer lieben rawen tag kundung [= 15.—21. März] dedit ich dem maystter — ℔ 6.

Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., — facit ℔ 4.

me[r] 6 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., — „ ℔ 22.

Dem Johanes vnd 2 rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., — „ ℔ 8.

In allen zu padgelt — „ ℔ 1 dn. 6.

Suma den steynmeczen facit ℔ 45 6 dn.

Item mer 5 zymmerknechten, ydem 5 taglon zu 20 dn., — „ ℔ 16 dn. 20.

Der Ewerlein, zimerman, het 5 taglon zu 24 dn., — „ ℔ 4.

Dem Jungen Henßlein 5 taglon zu 18 dn., — „ ℔ 3.

In allen zu padgelt — dn. 15.

Suma den zymerknechten facit 24 ℔ 5 dn.

Item Seytz Lobenstein het 5 taglon zu 24 dn., — „ ℔ 4.

Steffan Lobenstein, het 5 taglon zu 22 dn., — „ ℔ 3 dn. 20.

Hans Man vnd Vllein Resch, ydem 5 taglon zu 21 dn., — „ ℔ 7.

Hans Packoffen, het 5 taglon zu 18 dn., — „ ℔ 3.

In allen zu padgelt — dn. 11.

Suma den steynprecheren facit 18 ℔ 1 dn.

Suma der zwayer wochen facit CLXXXVI ℔ XII dn.

macht 186 ℔ 12 dn.

Blatt 13 a] In der marter Wochen [= 22. bis 28. März] dedit ich mayster Jacob — ℔ 6.

Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., — „ ℔ 8.

mer 6 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., — „ ℔ 22.

dem altten Johannes 3 taglon zu 18 dn., — „ ℔ 1 dn. 18.

mer 2 rustknecht, ydem 5 taglon zu 16 dn., — „ ℔ 5 dn. 10.

In allen zu pad — „ ℔ 1 dn. 6.

Suma den steynmeczen facit 44 ℔ 4 dn.

mer 5 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 20 dn., — „ ℔ 16 dn. 20.

Dem Ewerlein 5 taglon zu 24 dn., — „ ℔ 4.

Dem Henßlein, eim lerjungen, het 5 tag zu 18 dn., — „ ℔ 3.

In allen zu padgelt — dn. 15.

Suma den zymerknechten facit 24 ℔ 5 dn.

---

[172]) So ist notwendigerweise zu ergänzen.

Seytz Lobenstein, het 5 taglon zu 24 dn., facit ℔ 4.
Steffan Lobenstein, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.
Hans Man vnd Vllein Resch, ydem 5 taglon zu 21 dn., „ ℔ 7.
Hans Packoffen, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
In allen zu padgelt dn. 11.

Suma den steinprechern facit 18 ℔ 1 dn.

In der ostter wochen noch[173]) Ambrosij [= 29. März — 4. April] dedit ich maystter Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
mer 7 steynmeczen, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 15 dn. 12.
Dem Johanes vnd zwyen rustknecht, ydem 3 tag zu 16 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
mer 6 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu padgelt, „ ℔ 1 dn. 15.

Suma den steinmeczen facit 32 ℔ 15 dn.

mer 4 zymerknecht, ydem 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 8 dn. 24.
Ewerlein, het 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Dem Ju[n]gen Henßlein 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.
mer 3 rustknecht, ydem 3 tag zu 16 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
In allen gen pad dn. 19.

Suma den zymerleuten facit 18 ℔ 13 dn.

Seytz Lobenstein, het 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Stephan Lobenstein vnd Jorgen, ydem 3 tag zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 12.
Hans Packenstein (!), het 3 taglon zu 18 dn., „ ℔ 1 dn. 24.
In allen zu padgelt dn. 9.

Suma den steinprecheren facit 8 ℔ 27 dn.

Am suntag noch Ambrosij [= 6. April], da man Im kor gerust het, da lud ich meyster Jacob, dem (!) werckmayster, vnd mayster Hanssen Kufner, dem zymerman, di verzertten ℔ 1 dn. 12.

Item mer dedit ich maystter Merttein, seiller, fur ein huschersayl, das wug XLV½ ℔, fur ein ℔ 8 dn., „ ℔ 11 dn. 11.

Suma der zwayer wochen facit 158 ℔ 28 dn.

Blatt 13 b] In der wochen, so man das heylligtum weist [= 5.—11. April], dedit ich dem mayster ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hans Zayßer, ydem 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.

173) Muß heißen »vor«.

mer 7 steynmeczen, ydem 5 taglon zu 22 dn., facit ℔ 25 dn. 20.
Dem alten Johannes vnd zweyn rustknecht, ydem 5 tag zu 16 dn., „ ℔ 8.
mer von laub zu hauen 10 dn. vnd In allen zu padgelt 36 dn., „ ℔ 1 dn. 16.
Suma den steynmeczen facit 49 ℔ 6 dn.
mer 5 zymerknecht, ydem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 18 dn. 10.
Item Ewerlein, zymerman, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.
Item Henßlein, ein lerjung, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
mer 2 rustknecht, ydem 5 taglon zu 16 dn., „ ℔ 5 dn. 10.
In allen gen pad dn. 15.
Suma den zymerknecht facit 31 ℔ 5 dn.
Item Seytz Lobenstein, het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.
Item S[t]effan Lobenstein vnd Jorgen, ydem 5 tag zu 22 dn., „ ℔ 7 dn. 10.
Item Herman Meßingslager, het 3 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 6.
Item Hans Packoffen, het 5 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3.
Item Hans Pul, ein karenman, hat 6 tag mit eim pferd di erden vnd das kot ausgefurt auff dem perck, dem must ich geben ein tag 33 dn. zu lon, „ ℔ 6 dn. 18.
Suma den steynprechern facit 23 ℔ 15 dn.
In allen zu padgelt dn. 11.
In sant Thyburczius wochen [= 12.—18. April] dedit ich Mayster Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen vnd Hans Zaißer, ydem 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 9 dn. 18.
mer 7 steynmeczen, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 30 dn. 24.
Dem Johannes vnd 5 rustknecht, ydem 6 tag zu 16 dn., „ ℔ 19 dn. 6.
mer 12 dn. von laub zu hauen vnd In allen zu padgelt 45 dn., „ ℔ 1 dn. 27.
Suma den steynmeczen facit 67 ℔ 15 dn.
Item mer 5 zimerknecht, ydem 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 22.
Item Ewerlein, het 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 24.
Item dem Jungen Henßlein, het 6 taglon zu 18 dn., „ ℔ 3 dn. 18.
In allen zu padgelt dn. 16.
Suma den zimerknechten facit 30 ℔ 28 dn.
Seytz Lobenstein het 6 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4 dn. 12.
Steffan Lobenstein, het 6 taglon zu 22 dn., „ ℔ 4 dn. 1.
Rinckel Jorg, het 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 3 dn. 20.
Kuncz Ott, het 4 taglon zu 22 dn., „ ℔ 2 dn. 28.

Hans Packoffen het 6 taglon zu 18 dn., facit ℔ 3 dn. 18.
mer dem mayster vnd den gesellen, da sy gehorsam teten, ℔ 1.
In allen zu padgelt dn. 11.
Suma den steynprechern facit 20 ℔.
Suma der zwayer wochen 222 ℔ 9 dn.

Blatt 14 a] In sand Jorgen wochen vor Waltpurges [19.—25. April] dedit ich maister Jacob ℔ 6.
Cuncz Langen und Hanns Zaißer, yedem V taglon zu 24 dn., „ ℔ 8.
Item mer 7 stainmeczen, yedem 5 taglon zu 22 dn., „ ℔ 25 dn. 20.
Item mer dem Johanes vnd 4 Rüßtknecht, yedem 5 taglon [zu] 16 dn., „ ℔ 13 dn. 10.
Item 10 dn. ein laubhauer vnd In allen zu padgelt 43 dn., „ ℔ 1 dn. 23.
Suma den stainmeczen facit 54 ℔ 23 dn.
Ewerlein, zymerman, het 3 taglon zu 24 dn., „ ℔ 2 dn. 12.
Peter, zimerknecht, het 3 taglon zu 22 dn., facit mit padgelt „ ℔ 2 dn. 6.
Item maister Hans Kuffner, zimerman, het pau(?) 14 taglon vnd was 11 wochen zu- vnd abgangen, dyweil man zynmert vnd gerusst het, denn (!) zalt ich für seyn mue „ ℔ 40 dn. 20.
Suma den Zymmerleuten facit 45 ℔ 8 dn.
Fricz Lobenstain het 5 taglon zu 24 dn., „ ℔ 4.
Steffan Lobenstein vnd Jorg vnd Kuencz Ott, ydem 5 tag zu 22 dn., „ ℔ 11.
Hans Pakchoffen het 5 taglon zu 23 dn. „ ℔ 3.
mer den gesellen an sant Jorgen ein taglon von wagen zu laden mit padgelt „ ℔ 1 dn. 3.
Suma den stainprechern facit 19 ℔ 3 dn.
Peter Fugel hett 12 fur zu 40 dn. vnd 8 dn. dem knecht zu trinkgeld, facit „ ℔ 16 dn. 8.

Peter Smid, pau (!) sand Martha, hat das Jar gespiczt In dy hutten vnd auf den stainperg 15 tausent spiczen mynus 100 spiczen, dem zalt ich fur ein 100 12 dn., macht 60 ℔., mer 41 gestehelter exczt, fur yeden 12 dn., mer hat er gestehelt 82 klein maisel, von yedem 3 dn., mer gemacht 9 clamer, von ainer 7 dn., mer 10 klain clamer, von yeder 4 dn., mer 11 gestehelt eißen auf den pergkch, von yedem 12 dn., mer 2 peychel

gestehelt, von yedem 16 dn., mer von eynem slegel 2 ℔, mer von 2 Radweren zu beslahen 22 dn. vnd allerlay gemacht vnd gepesert, facit mit allen dingen ℔ 98 dn. 27.

Item maister Hanns, smid, hat allerlay das Jar gemacht, an der wintten ein neuen zapfen vnd ein großen Ringkch darzue vnd ein pugsen in die neuen scheyben, dy messen, vnd ein nagel darczue vnd ein federn vnd 3 groß negel gemacht vnd 3 vedern von neuen vnd 5 negel derstössen vnd vedern darczue vnd hat drey gefiregkcht Ring gemacht vnd ain nagel in ain hulczenew scheiben vnd hat dy andern eysen all von dem welpaum geprochen vnd ein tail eysen erstoßen vnd anders gemacht vnd 40 groß negl darczue gemacht vnd den neuen welpaum beslagen vnd allerley darzue gemacht, als sein zetl vnd Rechnung inhelt, facit als ℔ 56.

Summa volio macht 290 ℔ 9 dn.

Blatt 14 b] Item ich dedit für 56 ℔ plech, fur ein ℔ 4 dn., facit ℔ 7 dn. 10.

Item man hat zalt das Jar der Koppinn fur 14 hundert punnegel, fur ein hundert 18 dn., mer 6 hundert schindelnegel zu 7 dn., mer 3 hundert halbnegl zu 11 dn., mer fur 5 schaufel, aine 11 dn., „ ℔ 12 dn. 83.

Item fur 6 hundert hulczen negel, dedit ich fur ein hundert 11 groß, „ ℔ 2 dn. 17.

Item ich dedit fur 6 hundert zigel vnd davon zu furn, „ ℔ 10 dn. 24.

Item ich kaufft 5 sümer kalch, ein sümer vmb 43 dn., „ ℔ 10 dn. 20.

Item ich kaufft mer an freytag vor sand Mathies tag 5 sumer mynus ein firtail kalch, ain sümer vmb 60 dn., „ ℔ 10.

Item Pet[er], ein karenman, hat das Jar gefurt sandt vnd erden ein vnd aus, dem hab [ich] bezalt in suma ℔ 6.

Item einczinger [174]) pfennig hab Ich das Jar ausgeben fur papier vnd smyr vnd allerlay sunst In suma, „ ℔ 3 dn. 10.

Suma facit 62 ℔ 9 dn.

Suma Sumarum, das Ich aus hab geben das Jar sider Waldpurges Anno in dem 66. pis wider

[174]) d. h. einzelne.

ad Waldpurges Anno In dem 67. von des paus
wegen sannd Larennczen facit 5 tausent 100
70 ℔ 6 dn. (!) Et sic est vinis.

H. E.

Nachtrag.

Es wurde oben die Frage berührt, wann die Arbeiten am Lorenzer Chorbau tatsächlich zum Abschluß kamen und schon bemerkt, daß dies keineswegs mit dem letzten Baujahre (1466/67), aus welchem uns Rechnungen erhalten sind, der Fall war. Inzwischen kam dem Verfasser ein Ratsverlaß aus dem Jahre 1480 in die Hände, der beweist, daß die Bauarbeiten zu Anfang Mai 1480 ihr Ende vollständig erreicht hatten. Der Rat erließ damals den Befehl die für den Chorbau errichtete Bauhütte auf dem Lorenzer Kirchhof abzubrechen, nachdem der Chor »volbracht« sei.

Der Ratsverlaß lautet wörtlich: Item vf vliesig anruffen vnd ersuchung der Nachpawren hinder Sanct Lorentzen Chore vnd auch vf verwilligung, den kirchhofe daselbst, ob ein Rate daran komme, zu erweytteren zu gestatten, ist verlaßen, die Steyn- vnd werckhütten, die Sanct Lorentz zu dem paw der kirchen etwievil Jare gepraucht hatt, nachdem nu der Chore vollbracht ist, abzuprechen vnd abzuthun. vnd das den kirchenpflegern vnd kirchenmaistern zu sagen, die also abzuthun, [ist bestellt] Herr Paulus Volckmayr. actum die et anno, vt supra (= feria 2a Rogationum alias post Johannis ante portam latinam (= 8. Mai) [1840]. Nürnberger Ratsbücher im K. Kreisarchive Nürnberg, Nr. 3, fol. 9a.

De nonnullis memoriis pertinentibus ad artem antiquam Gallorum.

Quamvis quae commentariis Caesaris rerum in Gallia gestarum de arte Gallorum cognoscimus, paucissima sint, ne minima, quibus eas accuratius perscrutamur, negligantur, omittenda non esse crediderim. Caesar cum de rebus a se bene gestis referat, ea etsi non contempsisse, tamen neglexisse videtur. De forma fabricisque sedium Gallorum, quas urbes vel oppida promiscue appellat, nihil paene scribit. Urbem Biturigum Gallis ipsis pulcherrimam prope patriae suae, cum et praesidio et ornamento civitati sit, visam esse, Gergoviam, urbem Arvernorum in altissimo monte positam esse, Alesiam, oppidum Mandubiorum arce munitum in colle summo ad modum edito loco fuisse, quae de situ et specie generali urbium scribit, sunt [1]). Praeter vicos etiam aedificia privata ab iis separata exstitisse pluribus locis dicit [2]). De exstructione moenium vel murorum et cum de Gergovia et de Avarico scribat, refert. „A medio fere colle (in quo urbs illa sita erat) in longitudinem, ut natura montis ferebat, ex grandibus saxis sex pedum murum, qui nostrorum impetum tardaret, praeduxerant Galli" capitulo 46° libri VII[i] legitur. Amplius de muris, cum de oppugnatione urbis Biturigum scribat, tradit [3]). „Muri autem omnes Gallici hac fere forma sunt. Trabes directae perpetuae in longitudinem paribus intervallis distantes inter se binos pedes in solo collocantur. Hae revinciuntur introrsus ac multo aggere vestiuntur: ea autem, quae diximus, intervalla grandibus in fronte saxis effarciuntur. His collocatis et coagmentatis alius insuper ordo additur, ut idem illud intervallum servetur neque inter se contingant trabes, sed paribus intermissae spatiis singulae singulis saxis interiectis arte contineantur. Sic deinceps omne opus contexitur, dum iusta muri altitudo expleatur. Hoc cum in speciem varietatemque opus deforme non est alternis trabibus ac saxis, quae rectis lineis suos ordines servant, tum ad utilitatem et defensionem urbium summam habet opportunitatem, quod et ab incendio lapis et ab ariete materia defendit, quae perpetuis trabibus pedes quadragenos

---

[1]) lib. VII, cap. 15, 36, 69 (ed. Doberenz, 1877).

[2]) lib. I, cap. 5; III, 29; VI, 43.

[3]) lib. VII, cap. 7.

plerumque introrsus revincta neque perrumpi neque distrahi potest." Quamquam de muris ad defensisonem institutis agitur, ratio, qua constructi erant, memoratu digna esse videtur. Opere sarsurio, quo Namatium episcopum Arvernorum saeculo V° p. Chr. n. templum Ss. Agricolae et Vitalis ornavisse Gregorius Turonensis historia ecclesiastica sua Francorum tradit [4], Gallos antiquo tempore usos esse e verbis Caesaris elucere crediderim. Discretio partium solidarum et varietate materiae insignium modum illum quoque, qui ab arcu angivo appellatur, in memoriam inducit. Conditionibus similibus adducti Galli illis iam temporibus, etsi opere mediocri, rationem eandem fabricarum exstruendarum secuti esse videntur. Eos pontes construxisse e capitulo 58° libri VII[i] commentariorum elucet, quo hostes pontes Lutetiae rescindi iussisse dicit [5]). Quod ad statuariam, Gallos simulacra habuisse pluribus locis tradit [6]). Mercurii plurimatum fuisse. Alios immani magnitudine simulacra adoravisse, quorum contexta viminibus membra vivis hominibus flamma exanimandis complevissent [7]). Nonnullas Gallorum gentes Baali veneratos esse ex hoc estne cognoscendum? Memoria lapide insculpta, qua expensae templi huic deo Massaliae exstruendi inscriptae sunt, affirmari videtur [8]). Caesar commemorat etiam tumulos Gallorum, rebus, quas bello ceperint, et animalibus immolatis exstructos, quos multis in civitatibus conspicare liceat [9]). Quod ad rationem, quam sculptores Gallici secuti sunt, reliquiae statuae, quae in museo lapidario Viennensi conspiciuntur nos certiores faccre crediderim [10]). Etsi tempore posteriore (saeculo I°-II° p. Chr. n.) confecta est, artifex modum et antiquiorem et praecipue Gallicum aemulatus esse videtur. Parten inferiorem statuae amicitae, quae nobis sola relicta est, proportione naturali neglecta rugis fere aequidistantibus in modum columnarum striatarum sculpsit. Quo emblematibus medioaevalibus, quibus templa S. Trophimi Aralatensis, S. Aegidii, aliorum Sanctorum ornantur, absimilis non est. Hoc modo et

---

4) lib. II, 12.

5) lib. VII, c. 58. — Structuram ligneam porta lapidea Carcassonensis, quae »La Poterne« appellatur, anconibus plinthum sustinentibus maxime arguit.

6) lib. VI, 16, 17.

7) lib. VI, 17.

8) Me refero ad exemplar quod in museo Narbonensi conspicitur. Inscriptio ipsa museo Massaliensi conservatur.

9) De fabricis sacris antiquissimis, quae menhirs et dolmens vocantur, nihil scribit. Sed in regionibus, ubi tales exstructiones velut apud oppidum, quod Carnac appellatur, conspiciuntur, Osismos sedes suas habuisse eum tradere memoratu dignum videtur. Quo cum Aegyptiis ea coniuncta esse verisimilius est.

10) Numero adhuc carens ad murum occidentalem ecclesiae S. Petri, in quam sculpturae antiquae translatae sunt, a sinistra introeuntis collocata est. Quin genuina sit, quoad iudicare mihi licet, dubium non est. Sculptores Gallicos tempore posteriore aliam rationem statuariae secutos esse sculpturis in museo Treverensi conservatis iam cognoscitur.

statuas, de quibus Caesar tradit, et ectypa, quae templis deorum decori fuisse existimandum est, sculpta esse verisimillimum est. — Structuras aerarias imprimis Aquitanos instituisse capitulo 21° libri III[i] scribit, atque pro funibus ancoras catenis aëneis revinci stupet [11]). Pellibus pro velis alutisque confectis Gallos usos esse sive propter lini inopiam atque eius usus inscientiam sive eo ,quod est magis verisimile, quod tantas tempestates Oceani tantosque impetus ventorum sustineri ac tanta onera navium (ex robore factarum) regi velis non satis commode posse arbitrabantur, capitulo 13° libri III[i] legimus, neque milites Caesaris ipsos rebus similibus coactos sub tentoriis pellibus contectis se aufugisse praetermittendum esse videtur[12]). Pellibus, quibus habitacula cotegerent, Gallos usos esse, emblemate capitello insculpto' in quo exemplar templi S. Salvatoris antiqui saeculo IV° vel V° p. Chr. n. exstructi et muris in modum pellium consartarum ornatis vestiti conspicitur, demonstrari videtur [13]). Modi rudioris texendi Gallos peritos fuisse alio loco commentariorum comperimus, quo Caesar Nervios scutis ex cortice factis aut viminibus intextis usos esse tradit [14]). Exstructorem ecclesiae maioris oppidi Aremorici, quod Bayeux hodie appellatur, ornamento, quod in partibus exterioribus eius insculptum est, id imitatum esse probabilissimum esse videtur. *F. Witting.*

---

[11]) lib. III, cap. 13.

[12]) lib. III, cap. 29; cf. lib. VI, 21.

[13]) lib. II, cap. 33.

[14]) cf. Witting, Kirchenbauten der Auvergne (»Zur Kunstgeschichte des Auslandes« H. XXVIII), Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), 1903, S. 6, 7.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Denkmäler der Kunst in Dalmatien. Herausgegeben von **Georg Kowalczyk.** Mit einer Einleitung von **Cornelius Gurlitt.** Berlin 1909. Verlag für Kunstwissenschaft. Tafelwerk in zwei Bänden. 132 Tafeln.

In schönen großen Aufnahmen werden uns hier die Kunstschätze Dalmatiens, vor allem seine Bauten und seine Plastik, im ganzen und in vielen Details vorgelegt. Zeitlich umfassen diese Denkmäler etwa 1200 Jahre (von 300—1500), der Schwerpunkt liegt im Mittelalter; örtlich liegen diese klassischen Plätze einer hochentwickelten Steinkunst nahe beieinander. Es handelt sich um die paar Namen Spalato-Salona, Zara, Arbe, Sebenico, Traù, Curcola, Ragusa und Cattaro. Zum Verständnis des Diocletianspalastes sind den Aufnahmen der Gegenwart einige Blätter aus dem 1764 erschienenen Werk von Robert Adam beigefügt. Cornelius Gurlitt schickt den beiden Bänden eine knapp, aber gut orientierende Einleitung voraus; die außerdem auf S. 21—25 beigefügten Notizen des Herausgebers über die einzelnen Tafeln sind freilich mager und beschränken sich auf allgemeine Angaben. Das Werk will ja aber auch gar nicht eine Darstellung und Würdigung der dalmatinischen Kunst geben, sondern sie zunächst nur einmal zeigen. In Österreich ist man jetzt dabei, diese prächtige Kunst im Zusammenhang durchzuarbeiten. Freilich müssen erst die Ausgrabungen Professors Buliers in der Nähe von Spalato beendet sein, ehe man über die altchristliche Zeit Bestimmtes sagen kann.

In der Tat verdient dieser schmale Küstenstrich an der Nordostseite des Adriatischen Meeres ein viel stärkeres Interesse, als ihm bisher entgegengebracht wurde. Denn es gibt — abgesehen von der spätrömischen Kunst des Diocletianspalastes — in diesem Land eine so umfassende romanische Kunst des frühen und hohen Mittelalters, wie wir sie sonst nur in Ravenna, in Cividale, in der Umgebung Roms und in Sicilien antreffen. Wo kann man romanisches Kirchengestühl finden? Wo Kanzeln aus der Zeit vor Niccolò Pisano? Wo geschnitzte Holztüren aus dem 13. Jahr-

hundert? Wo gibt es eine Verbindung von Florentiner Frührenaissance aus den Tagen Albertis mit Venezianer Gotik? Mit solchen Sachen kann Dalmatien vielfach aufwarten. Noch interessanter aber ist es, in dieser Kunst den verschiedensten Einflüssen von Ost und West nachzugehen, Niederschlag und Abwehr von Byzanz und Islam zu verfolgen, in Dalmatien das Hinterland der venetianischen Kunst zu erkennen und schließlich die selbständigen Leistungen der Dalmatiner in Italien zu würdigen.

Die erste Glanzzeit fällt in die Tage Diocletians, also in das Ende des 3. Jahrhunderts; die früheste Kolonisierung Dalmatiens geht freilich 700 Jahre weiter zurück — schon um 390 v. Chr. sind hier von Syrakus aus Ansiedlungen griechischer Kolonen nachweisbar. Die Gegenwart urteilt, wie über das christliche Barock des 17., so auch über das spätrömische Barock des 3. nachchristlichen Jahrhunderts gerechter als frühere Zeiten. Der Diocletianspalast ist die letzte große Baumanifestation des antiken Imperiums; der dekorative Stil zeigt eine Blüte des Reichtums und der Erfindung, in der sich Orientalisches mit Westlichem heiß und brünstig verbindet. Die Anlage des Kaiserpalastes ist dieselbe wie man sie in Konstantinopel, Nicomedia, Mailand wiederfindet, wie sie dann im Osten (z. B. Mschatta) und in Apulien bei zahllosen Kastellen im kleineren Maßstabe wiederkehrt, ein ungeheures Viereck mit vier eingebauten Ecktürmen und einer Front der Schauseite. Aus den Kreisen der Steinmetzen, die dies Wunderwerk vollendeten, stammen auch jene Quattro Coronati, die als Heilige und Zunftpatrone in der Geschichte der Plastik aller Länder eine Rolle spielen. In den Jahrhunderten nach dem Zerfall des römischen Reiches kreuzen sich in Dalmatien dann die verschiedensten Schicksale der Wandervölker und damit auch die Fäden ihrer Kunst. In der Zeit nach Justinian ist der Einfluß Konstantinopels entscheidend, während vorher Rom ausschlaggebend war. Dann tritt die Kunst der Longobarden stark hervor, deren Einfluß Rivoira und Haupt nachgewiesen haben. Der zweite große Aufschwung des Landes hängt mit den Kreuzzügen zusammen; von 1100 bis 1300 ist die Blüte der romanischen Kunst hier Jahrzehnt für Jahrzehnt zu verfolgen. Natürlich spielt dabei Venedig die größte Rolle; aber Gurlitt hätte doch auch an Apulien denken sollen. Noch heute erinnern die beiden Städtenamen Bari-Antivari an die Zusammengehörigkeit zweier durch das Wasser verbundenen und nicht getrennten Provinzen. Die Kunst der Portale von Traù, der Kanzeln dort und in Arbe hat unmittelbare Beziehung zu den Arbeiten in Trani, Barletta, Altamura, Troia. In Zeiten, als in Frankreich und Deutschland die Gotik herrscht, als die Cisterzienser auch über die Alpen ziehen, bleibt Dalmatien vom stile gotico gänzlich verschont. Erst jene Spielart, die man mißverständlich genug Venezianer Gotik nennt

und die Ruskin so gründlich mißdeutet hat, lockert dann auch die dalmatinischen Burgen und Paläste. Die Lombardei sendet im 14. Jahrhundert ihre Campionesen in die köstlichen Steinbrüche der pietra d'Istria; die Früchte dieser Lehrjahre fallen dann den Venetianern in den Schoß. Denn im 15. Jahrhundert empfängt dies Land nicht nur, es gibt auch ab. Ein paar Namen: Luciano und Francesco Laurana, Giorgio da Sebenico; ferner Schiavone, Carpaccio und Meldolla als Dreigestirn unter den Venezianer Malern. Dagegen schickt Italien u. a. Michelozzo, Niccolo Baroncelli, Michele Sammichele (Verona) u. a. herüber. Seit 1467 haben die Türken hier Zins erhoben, das Land dadurch aber nur zu engerem Anschluß an Italien gedrängt. Seit 1699 gehörte es zu Venedig. Für sein gegenwärtiges Schicksal ist seine Zugehörigkeit zu Bosnien und dessen neue Position von Wichtigkeit.

Ausgezeichnet hat die Denkmalpflege hier gearbeitet. Viele Kirchen sind zu Museen umgestaltet, in denen Kapitelle und Friese, Grabsteine und Sarkophage trefflich aufgestellt sind. Daneben weisen die Dome von Traù, Sebenico, Arbe u. a. ein gut erhaltenes »steinaltes« Inventar auf. In Ragusa herrscht die Profankunst der Paläste des 15. Jahrhunderts vor. Die Lokalforschung hat die Befunde fleißig beschrieben und gesondert. Es fehlt aber noch an der kritischen Darstellung der vielfachen Einschläge, die diese in ihrer Lage so zentrale, durch Berge und Wasser so geschützte Provinz in ihrer langen Kunst erlebt hat. Das Tafelwerk wird dazu beitragen, unsere Aufmerksamkeit aufs neue dieser interessanten Steinwelt zuzuwenden.

Paul Schubring.

Architektur.

Georg Humann. Zur Geschichte der karolingischen Baukunst. Straßburg I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1909. Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 120.

Die hier vorgelegten Studien behandeln in etwas rhapsodischer Form auf 56 Seiten ohne äußere Abschnitte, ohne Register und wenig sorgfältig gedruckt — beispielsweise stehen die Anmerkungen nicht immer auf den Seiten, zu denen sie gehören — eine Anzahl karolingischer Bauten (Nimwegen, Fulda, Reichenau, Corvei, Köln, Höchst, Germigny-des-Près, Helmstedt, Werden, Essen u. a. m.). Den Ausgangspunkt bildet wieder einmal die am ausführlichsten behandelte Torhalle in Lorsch, die H. nicht mit Adamy u. a. in das 8. Jahrhundert, sondern in spätkarolingische Zeit setzen möchte. Er begründet das einmal mit der Geschichte des Klosterbaues, bei dem erst in beträchtlich späterer Zeit Dinge fertig gestellt werden, die vielleicht noch notwendiger waren als die Torhalle: andererseits hält er die

für die frühe Entstehungszeit geltend gemachten Gründe nicht immer für stichhaltig.

Vor allem gilt dies für die Adamysche Behauptung, daß sich in Südfrankreich eine Anzahl ähnlicher Bauten aus merowingischer Zeit finden. Weiter wird darauf hingewiesen, daß, wie schon Adamy hervorgehoben, die sämtlichen Einzelheiten für Lorsch besonders gearbeitet sind. Gewiß nicht mit Unrecht glaubt H., daß eine solche technische Fertigkeit eher in der Spätzeit der karolingischen Epoche denkbar ist, die ja überhaupt den Höhepunkt der Kunst dieser Zeit bedeutet, als daß sie gleich an ihrem Anfang stehe — wenn man nicht besondere Verhältnisse annehmen will, die ja immerhin denkbar sind.

H. selbst warnt davor, absolut zuverlässige Schlüsse aus der Technik ebenso wie aus den Stilformen der Einzelheiten ziehen zu wollen. Das ist eine Warnung, die nicht überflüssig ist, besonders da nicht, wo nicht eine Einzelkenntnis des ganzen Materials vorhanden ist wie bei Humann, den diese Kenntnis des Materials auch sonst vor Einseitigkeiten und unzulässigen Verallgemeinerungen bewahrt. So erweisen sich fast überall seine Beobachtungen von Wert. Auf den Nachweis, daß die Drei-Conchen-Anlage viel weiter verbreitet gewesen ist, als man bisher annahm, sei besonders hingewiesen.

Im einzelnen nur noch folgendes: bei der Behandlung von Lorsch ist ein Argument nicht schlagend. Die eigenartige Verzierung an dem Kämpfer von einem der Pfeiler der mit der Torhalle bezw. mit dem Atrium verbundenen Kirche stehe in schroffem Gegensatz zu den antikisierenden Formen der Torhalle. Auch dieser Umstand unterstütze die Annahme, daß diese Kirche und das Tor nicht gleichzeitig entstanden seien. Demgegenüber muß doch auf das mindestens eben so unantike Kerbschnittmuster im südlichen Giebel der Halle hingewiesen werden.

Bezüglich des Kapitels »Wechsel farbiger Steine« (S. 9) seien zu den von H. namhaft gemachten Stellen folgende hinzugefügt: Trier, Dreikönigshaus, wo in den Fensterwölbungen rote und weiße Steine abwechseln; Vogtsburg, wo zweifarbige schräge Musterung quadratischer Steine über den kleinen Bogen des Fensters, über dem großen Bogen Wechsel von Rot und Blaßgelb in Kalkstein und römischen Ziegeln sich findet; ähnlich am Frankenturm. Auch beim grauen Haus in Winkel findet sich der Wechsel farbiger Steine. Im Osten wäre noch der Kreuzgang der Liebfrauenkirche in Magdeburg zu nennen, wo ein Bogen aus roten und weißen Steinen besteht.

Karl Simon.

Julius Baum. Romanische Baukunst in Frankreich. (Bauformenbibliothek III. Band.) XIX Seiten einleitender Text und

226 Tafeln photographischer Aufnahmen von Denkmälern der Architektur und Plastik. Literaturangabe. Abbildungsverzeichnis. Stuttgart, Paris, London. 1910.

Der stattliche Band in Großquart ist gleichzeitig in einer deutschen, einer französischen und englischen Ausgabe erschienen. Er gehört einer Sammlung an, die vor allem für ein Publikum von Architekten und Künstlern des Kunstgewerbes berechnet ist und stützt sich deshalb auf die bereits gemachten Forschungen. Er will und kann auch in der kurzen historischen Übersicht seiner — übrigens vorzüglich geschriebenen — Einleitung, welche einige wenige Grundrisse nach Dehio und Bezold zieren, für den Fachmann der Kunstgeschichte keine neuen wissenschaftlichen Ergebnisse vorbringen. Neben dem großen und viel teueren Werke von Martin, Art Roman en France, das fast zur selben Zeit mit Baum herausgekommen ist, besitzt letzteres das unstreitige Verdienst, diese herrlichen Schätze der Raumkunst und der Dekoration, wie sie in der romanischen Architektur Frankreichs erscheinen, in musterhafter Weise popularisiert, sie in geistvoller und lehrreicher Art als ideales Vorbild hingestellt zu haben dem modernen tektonischen Schaffen.

Von solchen künstlerisch-lehrhaften Prinzipien ausgehend, wie sie sich etwa in der Kunst Adolf Hildebrands und Theodor Fischers verkörpern, beginnt Baum seine Einleitung mit der Beschreibung der verschiedenen Arten der Raumgestaltung im mittelalterlichen Kirchenbau: Die Zentralbauten, von rundem Grundriß mit Umgang und mit Apsiden und das griechische Kreuz mit zentraler Kuppel, werden an einer Anzahl von Beispielen erörtert. Ihnen folgt die Gestalt der Basilika mit Chorumgang und ausstrahlenden Kapellen, wie er auf den Urtyp Saint Martin in Tours zurückgeht. Den Gegensatz hierzu bildet die Grundrißform des zweiten Baus von Cluny, die Basilika mit Hauptchor und Nebenchören und mit Apsiden an der Ostseite der Kreuzflügel. Sie findet besonders im Mutterlande, Burgund, Verwendung, ferner in der Normandie, wo aber die beiden Nebenchöre einen platten Abschluß zeigen.

Die mittelalterliche Raumkunst ist das Resultat der beiden Komponenten Grundrißsystem und Wölbung. Bei größter Einfachheit des Grundrisses wissen die romanischen Kirchen Südfrankreichs ihren Räumen den reichsten monumentalen Eindruck zu sichern durch ihre wunderbare Wölbekunst: Die tonnengewölbten einschiffigen Saalkirchen und dreischiffigen Hallenkirchen erscheinen vorherrschend in der romanischen Architektur Aquitaniens, des Langue d'oc und der Provence, des südlichen Burgunds und des Poitou. Dabei ist ein Gegensatz zu konstatieren zwischen dem weiten Raumgefühl der Mittelmeerländer und

des Rhônetals einerseits, dem des keltischen Westens mit seinen engen und dunklen Räumen andererseits. Auch die Chorbildung ist hier und dort anders.

Einen besonderen Typus der tonnengewölbten dreischiffigen Hallenkirche finden wir in der Auvergne ausgebildet, welcher sich am reinsten in Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand verkörpert. Diese Gattung zeichnet sich vor allem durch eine prachtvoll sich steigernde Gruppierung im Außenbau aus, in dem das fünfteilige Querschiff in der Breite des Langhauses stark überhöht wird, sodaß sich die Baumassen um den hochragenden Vierungsturm in rhythmischer Steigerung emporschichten. — Von der Auvergne geht ein Einfluß auf Saint-Sernin in Toulouse und auf die diesem stilverwandten Monumente aus.

Die zweite Wölbungsart des romanischen Südfrankreichs ist die Kuppel: Im Perigord, der Hauptlandschaft hierfür, trifft man einschiffige kuppelbedeckte Saalkirchen ohne und mit Querschiff an. Organisch höher als die bloße Aneinanderreihung der zentralen Kuppeleinzelmotive in einem Längsbau stellt sich natürlich die Anwendung des Kuppelgewölbes auf Zentralkirchen in Form des griechischen Kreuzes dar, wie sie sich in dem klassischen Beispiel von Saint Front in Périgueux (Dordogne) findet, von dem Dehio und v. Bezold sagen, »es gäbe auf der Welt keinen architektonischen Raum, der diesem an abstrakter Schönheit gleichkäme.« Dagegen muß eine Anpassung des Kuppelbaus auch an das System mehrschiffiger Basiliken von vornherein als weniger glücklich erscheinen. —

Der Norden Frankreichs hält an der Basilikaform fest. Anfangs noch flach gedeckt, wird sie bald allgemein eingewölbt: Burgund überdeckt in der Regel das Mittelschiff mit Tonnen, manchmal auch mit Kreuzgewölben, welche sonst das hier übliche Gewölbe in den Seitenschiffen bilden. Für Burgund ist typisch die blinde Triforiengalerie, die es im Laufe der Entwicklung als einen seiner Beiträge dem neu entstehenden gotischen Stil dargebracht hat. Die Normandie ist das eigentliche Land der Kreuzgewölbebasiliken. Sie hat im Kreuzgewölbe die ihr eigentümliche sechsteilige Form ausgebildet, welche weiterhin bei der Genesis der Gotik von großer Bedeutung werden sollte.

Von den zwölf Abschnitten der Einleitung sind acht auf die Erläuterung der Entwicklung der verschiedenen Arten des Innenraumes aus Grundriß und Wölbesystem verwandt. Den Außenansichten, den höchst interessanten und abwechslungsvollen Gruppenbildern der Kirchen und ihren Fassaden mit ihrem im Süden häufig ganz antiken Rhythmus und ihrer reichen, durch plastische Dekoration ausgestatteten Scheinarchitektur sind die beiden folgenden Abschnitte gewidmet. Während im Süden Frankreichs die Fassade mehr als üppige Schmuckfront für sich besteht,

wird im Norden der Fassadenbau stärker in die Gesamtwirkung der Kirchen als Raumgebilde mit einbezogen: Das burgundisch-kluniazensische System läßt seine meist zweigeschossigen Vorhallen mit seitlichen oder mittleren Türmen bedeutungsvoll in der Baugruppe mitsprechen, und gar in der Normandie ruht auf den mächtigen zweitürmigen Fassaden, Saint-Étienne in Caen z. B., der monumentale Hauptakzent in der Außenarchitektur. —

Die nichtkirchlichen Gebäude treten natürlich stofflich und formal zurück. Einen wichtigeren Platz nehmen noch die Klosteranlagen mit mannigfaltigen Kreuzgängen, Kapitelsaal, Refektorium, Dorment, Küche, Abtswohnung oder bischöflichem Palast ein. Kurz in Wort und Abbildung streift auch Baum den zeitgenössischen Schloßbau, die Rathäuser, Brücken und Brunnen. Sehr merkwürdig muten einen die beiden auf Taf. 60 wiedergegebenen, bisher noch wenig abgebildeten Totenleuchten an, hohe, in Pyramiden endigende, höchst ausdrucksvoll gestaltete Säulenbündel, die auf den Friedhöfen von Cellefrouin (Charente) und Fenioux (Charente-Inférieure) ganz frei in die Luft ragen.

Den Schlußabschnitt der Einleitung bildet eine kurze Bemerkung über die dekorative Plastik der französischen romanischen Baukunst: Im ganzen herrscht in der romanischen Architektur der aus der Notwendigkeit einer wesentlich dekorativen Aufgabe abgeleitete Reliefcharakter in der Plastik vor. Von stärkerer statuarischer Selbständigkeit erweisen sich nur die Denkmäler der Provence, die Gruppe um Saint-Trophîme in Arles und Saint-Gilles, wo der ererbte Einfluß der Antike zu einer neuen Renaissance körperlicher Gestalten erwacht. Spezifisch romanisch-mittelalterliches Gefühl von eigentümlicher Linienphantastik manifestiert sich in der Plastik des Langue d'oc, vor allem Moissac und Souillac, und Burgunds, vor allem Vézelay und Autun. —

Die großen Photographien, in denen das eben geschilderte machtvolle Stück Architekturgeschichte illustriert wird, haben vor allen Zeichnungen, z. B. den bekannten aus dem Tafelwerke Dehio-Bezolds, den natürlichen Vorzug, durch Beleuchtung und Luftperspektive den Raum als solchen ganz anders wiedergeben zu können, als dies die Zeichnung, die sich an die linearen Kanten doch in der Hauptsache halten muß, vermag: Man sehe sich darauf hin nur einmal die schönen Photographien des prachtvollen Innenraumes von St. Front in Périgueux (Taf. 104. 105) an.

Julius Baum hat im wesentlichen die photographischen Aufnahmen der staatlichen *Monuments historiques* benutzt, öfters aber auch noch neue Abbildungen, wie etwa in St. Bénoit-sur-Loire (Taf. 157—163),

veröffentlicht. Diese Aufnahmen der romanischen Baukunst durch die *Monuments historiques* sind nun leider nicht in konsequenter Vollständigkeit durchgeführt. Besonders macht sich der Mangel an Innenansichten (z. B. die des wichtigen Innern von Saint-Sernin in Toulouse) empfindlich bemerkbar, obwohl mit Recht der analysierende Text Baums seinen Ausgang für die historische Darstellung gerade vom Innenraume her nimmt. Auch die Kathedralkirchen kommen unverhältnismäßig knapp weg: So fehlen u. a. in Burgund die wichtigsten Bauten Autun, nur durch das berühmte Tympanon und durch Kapitellbeispiele vertreten, und Langres, während eine Pfarrkirche von nur geringerer Bedeutung wie Paray-le-Monial gar in drei Aufnahmen vertreten ist.

Des öfteren sind Restaurationen und gänzliche Erneuerungen nicht genügend gekennzeichnet: Von Germigny-des-Prés (Loiret. Taf. 4) ist fast kein Stein mehr alt. In beträchtlichem Umfang erneuert sind auch Gensac (Charente. Taf. 82. 83.), und die auf Taf. 225 abgebildete Krypta von Saint-Denis. In Angoulême (Charente. Taf. 96. 97) ist die ganze obere Partie der Westfassade, Giebel und Seitentürme, neu restauriert. Auf Taf. 182, Sainte Madelaine in Vézelay (Yonne), ist dem Verf. ein Versehen begegnet, indem er nicht zusammengehörige Säulenkapitelle und -Basen zusammenstellte.

Historisch ist der Satz auf Seite XV unerwiesen: »Mit der Einführung des Chorumgangs kommt der Vierungsturm auf.« Dann ist für Burgund zur Erklärung der antiken Stilelemente kein besonderer Einfluß aus der Provence anzunehmen, da Burgund ja eine selbständige große römische Tradition, man denke nur an die Stadttore von Autun und Langres, stets besessen hat. — Ferner auf Seite VIII: »Doch geht die Absicht der Normannen, im Gegensatze zu den Burgundern, von Anfang an auf Wölbung aus.« Baum schließt das aus dem frühromanischen Allgemeinbesitz der Emporen. Tatsächlich sind dagegen in der Normandie die frühromanischen Kirchen ungewölbt, während wir im eigentlichen Burgund, d. h. in der Umgebung von Cluny, keine noch so frühen Kirchen ohne Wölbung finden.

Endlich ist der III. Bau von Cluny keineswegs die erste Anlage, die den Chor von Saint Martin in Tours mit Chorumgang und ausstrahlenden Kapellen aufnimmt, wie Baum ebenfalls auf Seite VIII meint, sondern davor erscheint diese Chorbildung noch in St. Philibert in Tournus in Burgund[1]) und in Fécamp in der Normandie, was Dehio dargelegt hat.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

[1]) Vergl. Virey, Bull. Monument. 1903.

Friedrich Joachim Stengel, 1694—1787. Von **Karl Lohmeyer.** 187 Seiten 4° mit XII Tafeln u. 71 Abbildungen im Text. (Mitteilungen des Historischen Vereins für die Saargegend. Heft XI. 1911. Düsseldorf, Verlag von L. Schwann.)

Dieses Buch handelt von einem Architekten des 18. Jahrhunderts, der, wo nicht unter, so doch gleich nach den Ersten seinen Platz hat, der in einem langen Leben eine ausgebreitete Tätigkeit entfaltete, der zu seiner Zeit geehrt und weit bekannt war — und doch für uns ein vollkommen Vergessener.

Dieses Schicksal des Vergessenseins trifft übrigens für jene Kunstepoche unsern ganzen linksrheinischen Westen. Vor nicht langer Zeit lernte ich in der Saargegend nicht weniger als vier Barockbauten ganz hohen Ranges kennen, die in der kunstgeschichtlichen Literatur bis jetzt nicht die geringste Erwähnung gefunden haben und über welche Nachrichten vorerst nicht beizubringen waren: die Klosterkirche zu St. Avold (Inschr. 1750, Akten verbrannt); die Klostergebäude zu Mettlach (m. E. Balthasar Neumann sehr nahe stehend, vielleicht von Seiz); das Schloß in Zweibrücken (dieses allein von Gurlitt genannt, aber mit der chronologisch unmöglichen Zuschreibung an Pierre Patte; auch hier die Akten, wie mir auf den Archiven in Zweibrücken und Speier gesagt wurde, vernichtet); die Ludwigskirche in Saarbrücken. Von dieser letzteren erfahren wir nun durch Lohmeyer, daß Stengel ihr Erbauer ist. Hätte er auch nichts anderes getan, allein schon um dieses einen Werkes wegen verdiente er vollauf wieder »entdeckt« zu werden.

Friedrich Joachim Stengel wurde 1694 in Zerbst geboren als der Sohn eines fürstlichen Geheimsekretarius und Enkel eines Tübinger Professors. Gleich vielen anderen ausgezeichneten Architekten des 18. Jahrhunderts begann er seine Laufbahn als Militär. Der spanische Erbfolgekrieg brachte ihn 1712 in einem sachsen-gothaischen Regiment nach Italien, wo er sich sogleich auf Studien in der Zivilbaukunst warf. Seine praktische Betätigung in ihr beginnt jedoch bedeutend später. Noch 1730—33 arbeitete er in Gotha fortifikatorisch. Dann trat er, von nun ab ganz Architekt, in fürst-äbtlich fuldaischen und etwas später in nassauischen Dienst, dem er bis an sein Ende treu blieb. Fürstin Charlotte Amalie hatte kürzlich mehrere nassauische Linien vereinigt, freilich nur, um sie noch einmal zwischen ihren zwei Söhnen zu teilen. Der jüngere, Wilhelm Heinrich, übernahm die linksrheinischen Territorien mit der Residenz Saarbrücken. In ihm fand Stengel einen Herrn (seit 1735), der im vollen Strom jener Bauleidenschaft schwamm, die gleich nach dem Rastatter Friedensschluß die südwestdeutschen Kleinfürsten zu unerhörten Anstrengungen fortriß. Nur im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts hat sie ihresgleichen. Sten-

gels Tätigkeit in Saarbrücken begann in einem Momente, in dem die Windfahne der deutschen Baukunst sich drehte. Seine Jugendeindrücke hatte er in Italien gewonnen; auch der seine weitere Ausbildung am meisten beeinflussende General v. Welsch (ein sehr bedeutender, der »Entdeckung« noch harrender Künstler) war Italist gewesen. 1739 nahm Wilhelm Heinrich seinen Baudirektor nach Paris mit sich, und diese Reise wurde für seine Richtung von nun ab entscheidend. Aus seinen Aufzeichnungen geht hervor, daß er sich am meisten mit dem Werke Jules Herdouin-Mansarts beschäftigt hat. Stengel ist denn auch kein rechter Rokokokünstler; seine Nuance ist das klassizistisch gedämpfte Barock. Dem jüngeren Klassizismus, dessen Emporkommen er noch erlebte — er starb 92 jährig — hat er sich aber nicht mehr angeschlossen. — Ich nenne die von Lohmeyer nachgewiesenen Hauptwerke:

F u l d a. Der Bau des großen, künstlerisch nicht bedeutenden fürstäbtlichen Schlosses war 1707—13 von Joh. Dietzenhofer ausgeführt. Weit anziehender ist die Gartenanlage mit der Orangerie. Lohmeyer weist den Entwurf Welsch zu. An den letzten Stadien der Ausführung nahm Stengel teil, nicht ohne eigene Ideen. Am Schlusse selbst änderte er manches. Die prächtige Dekoration des Kaisersaals in energischer Barockempfindung.

G r a e v e n w i e s b a c h bei Idstein. Sein erster Kirchenbau; durch den sehr »protestantischen« Charakter für alle späteren bezeichnend, an sich nicht bedeutend.

B i e b r i c h, Schloß. Wieder Fortsetzung eines von Welsch begonnenen Baues. Von 1734 ab. Ganz von Stengel der 1742 vollendete »Winterbau«, seine erste Arbeit nach der Rückkehr aus Paris. Neu für diese Gegend waren namentlich die hohen, fast bis zum Fußboden herabreichenden Fenster.

S a a r b r ü c k e n, S c h l o ß. Erbaut 1738—48, 1793 von den Sansculotten eingeäschert. Mehrere Originalrisse und Ansichten erhalten. Die während des Baues unternommene Pariser Reise hat nur auf die innere Einrichtung Einfluß gewonnen. Die Anlage war die bei deutschen Schlössern damals am meisten beliebte eines tiefen Hufeisens. Auch die mächtige Entwicklung des Treppenhauses ist ein charakteristisch-deutscher Zug. Stengels persönliches Talent kam wohl am meisten in der schon in Fulda bewährten Kunst der Terrainbehandlung zum Ausdruck, in den bis zur Saar hinabsteigenden weitläuftigen und großartigen Gartenterrassen. — Wieder werden wir an die Renaissance erinnert, wenn wir sehen, wie der Fürst danach trachtete, seine ganze kleine Stadt einheitlich umzugestalten. Er baute drei Kirchen, ein Rathaus, ein Gymnasium, einen mächtigen, mit 300 Pferden besetzten Marstall; mehrere neue Straßenzüge wurden angelegt. Alles nach Stengels Entwürfen. Entzückt spricht ein Reisender von ge-

bildetem Geschmack, der bekannte Freiherr von Knigge, von dem Lustschloß Jägersberg, seinem interessanten halbmondförmigen Wohnbau, dem hohen Terrassenaufbau seiner Gärten. Auch hier wurde 1793 alles gründlichst verwüstet und später bis auf ein Nebengebäude abgetragen. Ein zweiter und dritter Lustsitz, Montplaisir auf dem Halberg, und Ludwigsburg, beide ebenfalls unter Stengels Leitung angelegt, erfuhren dasselbe Schicksal.

Dornburg a. d. Elbe. Stengels Ruf war inzwischen in seine Heimat gedrungen. 1751 beauftragte ihn Johanna Elisabeth von Anhalt-Zerbst, die nach der Verheiratung ihrer Tochter Katharina an den russischen Thronfolger einer Epoche vornehmer Besuche entgegensah, mit dem Neubau ihres abgebrannten Schlosses in Dornburg. Der riesenhafte Plan stand im umgekehrten Verhältnis zu der Winzigkeit und den schmalen Mitteln des Fürstentums. Auch unterbrach der Siebenjährige Krieg das Bauwesen, so daß nur der Mittelbau zur Ausführung gekommen ist. Lohmeyer erkennt im Plane mit Recht Anregungen von Palladio, während das Detail französisch ist; übrigens von weniger guten Händen ausgeführt, als die Saarbrückener Bauten.

Gotha. Hier suchte ihn auf der Rückreise von der Elbe sein erster Dienstherr festzuhalten. Lohmeyer will ihm einige Innendekorationen im Schloß Freudenstein zuschreiben.

Saarbrücken, zweite Periode. Immer neuere Aufgaben hatte der rastlose Fürst für seinen aus dem Osten zurückgekehrten Baudirektor in Bereitschaft: Erweiterung des Schloßparks (von Goethe in Dichtung und Wahrheit beschrieben), Fortsetzung im Ausbau der neuen Straßen, das schöne Tor an der Saarbrücke, das erbprinzliche Palais, die Palais Lüder und Doeben und vieles andere noch, das der Biograph aus den Akten mit vielem Fleiß nachgewiesen hat. Als Fürst Wilhelm Heinrich 1768 starb — magnus in terra aedificator, major in animis civium, wie auf seinem Grabmal geschrieben steht — hinterließ er Saarbrücken als eine völlig erneuerte Stadt, in der künstlerischen Ausführung wesentlich das Werk eines einzigen Mannes, eine Musterresidenz im Sinne der Zeit, durch Gediegenheit und Feinheit vielen Improvisationen seiner Standesgenossen überlegen.

Von den Verwüstungen der Revolutionszeit war schon die Rede. Darnach wurde Saarbrücken eine stille Provinzialstadt. Heute ist es Mittelpunkt einer großen Industrie, und das Bild der alten Residenz ist überall von der Neuzeit durchbrochen und aufgesogen.

In Stengels künstlerischem Werk ist eine ganze Abteilung, vielleicht diejenige, die seiner Begabung am meisten entsprach, die Gartenarchitektur, vollständig vernichtet. Als Monumentalbaumeister lernen wir ihn am besten aus der Saarbrückener Ludwigskirche kennen. Wenn man als die

beiden bedeutendsten protestantischen Kirchenbauten des 18. Jahrhunderts die Frauenkirche in Dresden und die Michaeliskirche in Hamburg zu nennen gewöhnt ist, so stehe ich nicht an, ihnen Stengels Bau in Saarbrücken als ebenbürtigen dritten an die Seite zu stellen. Er ist kleiner als jene, aber künstlerisch von großem Reiz und jedenfalls sehr »protestantisch«. Der Grundriß bildet ein durch feine Kontraste modifiziertes griechisches Kreuz. An den quadratischen Hauptraum schließen sich kurze, aber nicht ganz gleich gestaltete Arme, die kleineren an den Ecken gestutzt, die größeren rechtwinklig. Die inneren Achsen betragen 39 und 34 m. Die Decke ist in der Mitte muldenförmig, über den Flügeln flach. Stengels größtes Verdienst liegt in der Anordnung der Emporen, die fast immer die crux der protestantischen Kirchen sind. Sie füllen die Kreuzarme vollständig, bilden aber nur einen einzigen Rang und sind so niedrig, daß die Einheit des Raumbildes ungestört bleibt und die dekorative Gliederung der Wände sich in sehr günstigen Proportionen abspielen kann. Ich kenne in dieser Art nichts ähnlich Wohlgelungenes. Mit der Erinnerung an mittelalterliche Sakralarchitektur ist allerdings bis auf den letzten Rest aufgeräumt. Der Außenbau vollends würde — ohne den, recht unorganisch angeschobenen Turm — die Kirche nicht verraten lassen. Er gibt sich, im Gegensatz zu dem auf einen gewissen Ton der Bescheidenheit gestimmten gottesdienstlichen Innenraum, in opulenter Pracht. Das Wandsystem, eingeschossig, Halbsäulen und Pilaster auf hohem Sockelbau, erzeugt mit der Gliederung des Grundrisses eine reiche Harmonie; besonders wirksam das vollgliedrige Gebälk mit stark schattendem Kranzgesims und einer brillanten Statuenbalustrade; die flach geneigten Dächer sprechen möglichst wenig mit. Der Bau war 1760 begonnen. Der Nachfolger Wilhelm Heinrichs knauserte; erst 1775 fand die Einweihung statt unter hoher Ehrung des 81jährigen Meisters. Wir vermögen es heute, 1911, schon nicht mehr zu verstehen, wie man im Jahre 1860 folgendermaßen urteilen konnte: »Der Plan ist nach dem verdorbenen französischen Geschmacke, der damals üblich war.... Man betrachtete die Kirche in ihrer Erbauungszeit als ein treffliches Bauwerk, als ein Meisterstück in seiner Art, das von Einheimischen und Fremden mit Bewunderung angestaunt wurde; der geläuterte heutige Geschmack kann diesem Urteil nicht beistimmen....«

Was ich hier in Kürze über Stengel berichtet habe, ist noch nicht der ganze Inhalt der Lohmeyerschen Arbeit. Nebenher geht eine Menge zerstreuter Mitteilungen über andere Künstler der Zeit. Aus Gurlitts 1889 erschienener Geschichte der deutschen Barockkunst hatte man noch den Eindruck, als wären ihre Schwerpunkte im Osten gelegen gewesen. Seit einigen Jahren wird es nun auch über dem Westen heller. Wir haben kürzlich in Mainz den Freiherrn von Ritter, in Münster den General Schlaun

kennen gelernt. Lohmeyer verspricht als Nächstes eine Arbeit über Maximilian von Welsch. Nichts wäre wünschenswerter, als daß bald jemand Michel d'Ixnard in Angriff nähme. Fleißiges Aktenstudium wird überall noch viel zu entdecken finden. Sicher ist aber auch, daß wir uns nicht allein darauf verlassen dürfen. Die Akten können auch oft in die Irre führen und haben es wahrscheinlich schon mehr getan, als wir im Augenblick wissen. Die künstlerische Arbeit im 18. Jahrhundert ist in merkwürdigem Umfange eine kollektivistische. Sie stellt der unterscheidenden Stilkritik überaus schwierige, aber ganz unerläßliche Aufgaben. Vor einem Jahr erst lehrte Fr. Hirsch, daß den größten Anteil am Schloß zu Bruchsal nicht Neumann, sondern Ritter habe, und nun hält Lohmeyer für wahrscheinlich (ich vermag nicht zu sagen, ob mit Recht), daß hinter Ritter wieder ein anderer, Maximilian von Welsch, stehe. So wird es noch öfters hergehen, bis wir so weit sein werden, die persönlichen Stilnuancen sicher zu unterscheiden.

Dehio.

Skulptur.

Hans Dütschke. Ravennatische Studien. Beiträge zur Geschichte der späten Antike. Mit 116 Abbildungen und 1 Hilfstafel. Leipzig, Verlag von W. Engelmann. 1909. VIII u. 287 S. 4°.

Die vielverschlungene und wandlungsreiche Geschichte einer Stadt wie Ravenna erschwert naturgemäß, ihre kunstgeschichtliche Stellung zu präzisieren. Sich mit Ravennatischer Kunst zu beschäftigen, ist von jeher verlockend gewesen, und schon mehr als einmal ist der Versuch gemacht worden, in erster Linie die altchristliche Sarkophagplastik zum Gegenstand der Untersuchung zu machen. Alois Riegl ist in seinen stilistischen Analysen am erfolgreichsten gewesen; denn K. Goldmann hat durch sein unmethodisch angelegtes Buch mehr Verwirrung als Bereicherung gebracht. Oscar Wulff hat in seiner geistvollen Rezension die Fäden klar auseinandergelegt. (Rep. Bd. XXXI.) Nun veröffentlicht H. Dütschke »Ravennatische Studien« als Beitrag zur Geschichte der späten Antike. Einige Themata, die ihm besonders am Herzen lagen, hat er ausgewählt. Er beginnt mit einem Katalog von 83 Sarkophagen, der, abgesehen von mehreren Unrichtigkeiten, sorgfältig angelegt ist. Hoffentlich ist aber dem Verfasser der in S. Lorenzo zu Mailand aufgestellte Ravennatische Sarkophag (Kapelle des S. Aquilino) nicht unbekannt geblieben, der dort als Galla Placidia ausgegeben wird. Nachzutragen wären nur 1. der unter dem Mosaikboden am Hauptportal von S. Apollinare in Classe Juni 1909 gefundene Kindersarkophag (Giebeldeckel und plumpe Akroterien) mit der Inschrift: »B. M. Liciniae Valeriae Faustinae Italicae Dormienti in Pace—Quae vixi. anno. uno. Menses VI.

Dies VI.—Filiae Dulcissimae Parentes contra Votum«; 2. der gleichgeformte Marmordeckel von S. Maria Maggiore mit dem später eingemeisselten Wappen der Familie Rasponi; 3. die Ausflußplatte zu einer verlorenen Tumba in S. Vitale mit der Inschrift: »Super hanc tabulam quiescit corpus S. Ursicini«. Bei der Aufstellung des Katalogs hätten auch herangezogen werden können Anton. Zirardini: »De antiquis sacris Ravennae Aedificiis. Liber Posthumus«. Ravenna 1908, und Federico Gregorovius: »Storia del Medio Evo«. Venezia 1872, 3 Bände. Auch wäre nützlich gewesen der Hinweis auf die Syrischen Sarkophagtypen (Satteldach mit Akroterien, vgl. Voguë), oder auf den doppelt benutzten Sarkophag der Kaiserin Irene bei Sirek-Dschami in Konstantinopel (Salzenberg Bl. XXXVI); ebenso hätte die Tatsache bemerkt werden können, daß das Nischenmotiv der mit dem Schloß nach unten gerichteten Muschel ein Spezifikum Ravennas im Gegensatz zu Rom ist und nur noch auf syrischer Architektur und Plastik angetroffen wird, wie die Außenseiten der Apsiden von Kalb-Luseh, Kalat-Sim'an und die Monzeser Ampullen beweisen (Auferstehung Christi). Damit wäre Ravennas Beziehung zum syrischen Mutterland einleuchtender gemacht worden. Es ist auch zu bedauern, daß Verfasser die Gesteinart nicht bestimmt hat; denn die allgemeinen Bemerkungen wie etwa »grobkörniger, etwas blau gestreifter Marmor« wollen doch nichts sagen. Es ist daher mit Freuden zu begrüßen, daß der ravennatische Dr. Fausto Fazzioli diese Fragen vom Standpunkt des Fachmannes aus untersucht!

In dem Kapitel über den jugendlichen Imperator-Christus von Ravenna werden die heidnischen Vorbilder fleißig zusammengestellt, und Dütschke schweben allemöglichen Göttergestalten vor, selbst Mithras ist berücksichtigt worden. Dabei werden altbekannte Tatsachen geradezu als Neuigkeiten proklamiert, so wird mit Emphase erzählt, die Gnostikerin Marcellina in Alexandrien habe in ihrem Lararium »imagines Jesu et Pauli et Homeri et Pytagorae« aufgestellt, als ob nicht in jedem älteren Handbuch der christlichen Archäologie solche Dinge zu lesen wären. Wir sind auch durch diese Untersuchung über die Herleitung des Christus-Typus nicht weiter gekommen. Wertvoll dagegen sind die Kapitel »Hadespalast und Himmelshalle, Elysium und Paradiesesgarten«, und »der Kindersarkophag Nr. 31 des Museums«; nur wird dieser wohl schon dem 3. Jahrhundert angehören. Es ist trotz Dütschke an der Tatsache nicht zu rütteln, daß die Evolution der altchristlichen, darstellenden Kunst von der symbolischen Tendenz zur historisierenden, historischen hinführt und nicht etwa umgekehrt! Gerade der oben genannte Kindersorkophag mit dem »Guten Hirten« bestätigt auch für Ravenna diese Wahrheit, nur scheint man sich hier im Gegensatz zu Rom wenigstens in der ältesten Epoche nicht dermaßen stark mit Symbolik befaßt zu haben; freilich wird sie in der vor-

justinianischen und eigentlichen justinianischen Epoche um so bedeutungsvoller. In der Abhandlung über die Säulensarkophage will Dütschke diesen Typus eben mit Rücksicht auf die bei dem jugendlichen Imperator-Christus gewonnenen Resultate in das Ende des 2., oder den Anfang des 3. Jahrhunderts setzen. Mir erscheint diese Datierung entschieden zu früh und durch nichts bewiesen zu sein. Solange keine gewichtigen Gegengründe vorgeführt werden, wird man daran festhalten müssen, daß der Liberius-Sarkophag wirklich für den zweiten Träger dieses Namens († 351) gemeißelt wurde, daß mithin keine zweite Benutzung vorliegt.

Es läßt sich auch die zu frühe Datierung des Exarchen Isaak-Sarkophags nicht halten. Wichtig ist Dütschkes Nachweis, daß Deckel und Tumba nicht für einander gearbeitet sind, daß mithin die bekannte Inschrift für die Datierung wertlos ist. In dem Abschnitt über die »Lämmersarkophage« ist der Nachweis wohl richtig, daß der Künstler des sog. Konstantius-Sarkophages den hieratischen Stil für das Vließ der Lämmer aus Afrika mitbrachte, und daß auch aus Afrika der Mosaikstil in Galla Placidia stamme. Gerade die Anwendung des sog. »Schraubenbandes«, das im algerischen Constantine sich zahlreich vorfindet, spricht hierfür. Daß das Laurentiusmosaik in Galla Placidia im ganzen und großen eine Illustration der bekannten Prudentius Stelle ist, muß trotz Dütschke aufrecht erhalten werden. Hier in diesem Punkt rächt es sich, daß D. die Arbeiten der christlichen Archäologie, vor allem die Fickerschen Studien viel zu wenig kennt. Sonst hätte er schärfer den wahren Sinn der altchristlichen Kunst begriffen. Altchristliche Kunst ist in erster Linie volkstümliche, religiös-kirchliche Kunst, will sagen, sie bringt nur die im Volksbewußtsein festgewurzelten Gedanken und Vorstellungen. Es ist kein Widerspruch, vielmehr eine kunsthistorische Selbstverständlichkeit, wenn die Formensprache antik spätantik ist. Die altchristliche Kunst ist eben die letzte Phase der antiken Kunstentwicklung. Hier etwas verächtlich von der sog. christlichen Archäologie zu sprechen, hat gar keinen Sinn, und seltsam berührt es, von D. erfahren zu müssen, daß »zuerst die Formensprache des Kunstwerkes selbst für die inhaltliche Erklärung zu Rate gezogen werden müsse« (S. 265).

Endlich noch ein Wort zur Ursprungsfrage der sog. Maximians-Kathedra. Ich lehne ab, womit D. ihre ägyptische Provenienz sichern will. Er sieht in dem bisher immer als Hasen gedeuteten Tier eine ägyptische Springmaus unter Berufung auf Brehm! Davon kann gar keine Rede sein, sondern gerade die charakteristischen Motive sind, wie ich mich wiederholt davon im letzten Herbst überzeugt habe, auf den horror vacui und die Technik zurückzuführen. Der Hase ist hier im wesentlichen dargestellt wie im syrischen Rabulas-Codex, oder im Mosaik der Christophorus-Basilika von Kabr-Hiram bei Tyrus. Warum ist aber die Existenz des Bären (allein

dreimal auf der Rückseite der Lehne) vergessen worden? Das Monogramm des Stuhles ist nicht rätselhaft, sondern recht gut in Maximianos († 553) aufzulösen. Solche Formen sind damals geläufig gewesen, wie Ravenna oder auch die Kämpfer in Parenzo aussagen. Nur ist sehr wahrscheinlich, daß das betreffende Monogramm erst später eingeschnitzt wurde. Stilistisch muß doch wohl die syrische Kathedra etwa ein Jahrhundert vor Maximian entstanden sein, nicht lange, nachdem Ravenna kaiserliche Residenz geworden war.

Das Abbildungsmaterial läßt leider viel zu wünschen übrig. Es ist höchste Zeit, daß die italienischen Photographen sich über die Aufnahmegesetze klar werden. Es ist prinzipiell falsch, wenn der rein frontal dargestellte Christus des Sarkophags auf der Abbildung in das Profil eingestellt wird (vgl. Abb. 36 a.).

Alles in allem genommen kann die Dütschke Studie nicht den Anspruch erheben, die kunstgeschichtliche Stellung der ravennatischen Sarkophage wesentlich gefördert zu haben. Am bedenklichsten erscheinen mir die Datierungen. Sehe ich richtig, so ist diese Aufgabe erst dann vollkommen zu lösen, wenn die Denkmäler der profanen Kunstwelt einmal gesammelt, gesichtet und stilistisch analysiert sind. Aber es soll doch mit Anerkennung ausgesprochen werden, daß Dütschke unser Verständnis der sepulkralen Symbolik in einigen Hauptpunkten nicht unerheblich gefördert hat.

Hugo Kehrer.

Fried Lübbecke. Die gotische Kölner Plastik. (Heitz u. Mündel, Straßburg 1910.)

Aufschlüsse, wie sie in dieser Darstellung über die äußerst interessante Entwicklung eines Teiles der deutschen Plastik geboten werden, können an sich schon einer dankbaren Aufnahme gewiß sein, solange unsere Vorstellung von der Entwicklung dieser Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts eine doch nur summarische ist. Wie es der Verfasser selbst betont, prätendiert er es gar nicht, eine erschöpfende Arbeit zu liefern. Trotzdem kann der von großem Fleiße und feinem künstlerischen Nachempfinden zeugenden Studie das Verdienst nicht abgesprochen werden, den durchaus als gelungen zu bezeichnenden Versuch gemacht zu haben, das Bestehen und die Entwicklung eines spezifisch kölnischen Stils darzutun. Um so mehr muß man es beklagen, daß auf diesem Gebiete der Forschung nur wenige oder gar keine archivalischen Belege als Stützen der Hypothesen heranzuziehen sind, durch welche auch das verdienstvolle Buch L.s ungemein gewonnen hätte.

In der Einleitung betont L. die Notwendigkeit einer stärkeren Berücksichtigung der pragmatischen und Kulturgeschichte und gibt in kurzen Zügen ein klares Bild von der Entwicklung des kölnischen Gemeinwesens als des Bodens, auf dem seine plastische Kunst erstehen sollte. Es folgt in dem ersten Kapitel eine Analyse des kölnischen Stils. Die Zeit des romanischen und Übergangsstils war einer Entwicklung der Plastik in Köln nicht günstig gewesen und die wenigen erhaltenen Madonnen und Kruzifixe des 12. und 13. Jahrhunderts sind nichts anderes als Verkörperungen des monumental-architektonischen Stilempfindens, wie es der aristokratisch-bischöflichen Zeit entsprach. Selbst die französische Monumentalplastik blieb hier ohne Einfluß, und während diese um 1300 einer Erschöpfung entgegengeht, wird zu gleicher Zeit im Schoße der Kölner Zunft die gotische Kölner Plastik geboren. Nicht anschließen kann ich mich der Meinung des Verfassers, daß die Kunst der Reliquienschreine im 13. Jahrhundert »keineswegs spezifischen kölnischen Charakter« aufweise, und glaube, daß sie, wie auch die stark blühende Kleinkunst einen nicht unbeträchtlichen Einfluß auf das W e r d e n des kölnischen Stils gehabt hat. Die um 1300 gefertigten Chorgestühle hält er sehr richtig für zweifellos nach französischen Elfenbeinschnitzereien verfertigt und führt weiter aus, wie in gleicher Zeit eine ausgedehnte Kleinplastik mit ihrem Sitze in Köln aufblüht. Bei seiner weiteren Untersuchung über die Herkunft des kölnischen Stils glaubt Lübbecke bei aller Zustimmung für eine formale Abhängigkeit von der französischen Plastik eine direkte Beeinflussung ablehnen zu müssen. Er denkt sich die Beeinflussung der kölnischen Plastik durch die französische durch das Vorhandensein von Musterbüchern, Skizzen, Konturzeichnungen, durch Pausen nach Flächendarstellungen sowie durch die Benutzung von Werken der französischen Kleinplastik vermittelt. Ich glaube, wir denken uns die Seßhaftigkeit der deutschen Künstler viel zu zähe. Andererseits ist aber das Wandern deutscher Bildhauer nach Frankreich eine doch schon zu bekannte Tatsache, als daß man die Möglichkeit der Aufnahme französischen Stilempfindens auf diesem direkten Wege glatt ablehnen könnte. Auch scheint mir das — einmal zugegebene Vorhandensein von Skizzenbüchern usw. so am einfachsten erklärt werden zu können. In der mustergültigen Analyse und Gegenüberstellung der Elfenbeinmadonna des Louvre (Madonna St. Chapelle) und der von St. Maria in Lyskirchen vermag der Verf. — nach meiner Überzeugung doch nur eine bis ins Kleinste gehende Abhängigkeit des deutschen Meisters nachzuweisen, wenn auch das Hineinlegen eines Neuen und Eigenartigen, nämlich des spezifisch kölnischen bürgerlichen Elementes, vollkommen zugegeben werden soll. Überzeugend entwickelt der Verf. dann die Bedeutung des Mystizismus für den neuen Geist der kölnischen Plastik, der seinen höchsten Ausdruck in den Aposteln des Dom-

chores findet. In eine neue Phase tritt die Plastik »in ein Erwachen des männlichen Geistes« durch das Erstarken des Gemeinwesens, von der uns die Tumbafiguren am Grabmal Engelberts III., dann die Apostel des Petersportals vor allem Zeugnis ablegen. Seine höchste Stufe erreicht dieser Geist schließlich in den sitzenden Aposteln am Grabmal Friedrichs von Saarwerden († 1414). Einer neuen Richtung gehören die Figuren des h. Michael von St. Andreas und St. Aposteln und die Verkündigungsgruppe von St. Cunibert an. Mit diesen endet die kölnische Plastik, die dem niederländischen Realismus verfällt.

Lübbecke beginnt seine Einzeluntersuchungen mit einer Betrachtung der Anfänge der Kölner Plastik; mit der ich mich nicht ganz befreunden kann. Einerseits soll der Stil um 1300 als eine Mischung französischer und kölnischer Elemente angesehen werden, wofür als Hauptbeispiele das Grabmal des Grafen Gerhard von Geldern und Zütphen zu Roeremonde (c. 1300), eine Madonna der Sammlung Röttgen und eine aus der Pfarrkirche zu Münstereifel, wie die Chorgestühle aus St. Severin, St. Gereon, und St. Aposteln angeführt werden. Andererseits sagt Lübbecke: »allzu hoch dürfen wir den Einfluß dieser Steinmetzen (nämlich französischer in Köln arbeitender) auf die kölnische Plastik nicht anschlagen«. Ferner spricht er von einer zunftmäßig geschlossenen Bildnerschule, die mit diesen wandernden Kathedral-Steinmetzen wenig Berührung haben soll. Eine zunftmäßig geschlossene Bildnerschule kann es in dieser Zeit nur in der Bauhütte des Domes gegeben haben; in der, wie andere Hüttenbücher zeigen, sehr wohl auch Franzosen arbeiteten. Hier wären archivalische Belege über das Bestehen einer Dombauhütte und ihre Zusammensetzung äußerst erwünscht, auf Grund deren allein von einer Werkstatttradition gesprochen werden könnte.

Mit dem Marienstatter Altar (c. 1325) beginnt Lübbecke die Reihe der rein kölnischen Plastiken und glaubt an eine Werkstattsverwandschaft dieses Altars mit den Monumentalplastiken der Domchorapostel. Der Verfasser vermag die Eigenart der in ihm befindlichen weiblichen Reliquienbüsten als spezifisch kölnisch darzutun und gibt eine treffliche Charakteristik dieses in der Behandlung durchaus Metallarbeiten imitierenden Typs. Vielleicht wäre bei Besprechung der Figuren der oberen Reihe (12 Apostel und Christus mit Maria) noch nachdrücklicher auf das sich in ihnen bereits ankündigende männliche Heiligenideal, wie es sich ja dann bald in den Domchoraposteln verdeutlichte, hinzuweisen gewesen. Dem namenlosen Meister der Domchorapostel selbst schreibt Lübbecke bei seiner eingehenden Betrachtung dieser Figuren auch die Mailänder Madonna zu und verlegt die Haupttätigkeit dieses Meisters in die Zeit um 1330. Es folgt eine Zeit des Übergangs, in der namentlich die eindrucksreichen Domchorapostel fast als einziges Vorbild dienen. Solche Arbeiten aus der Zeit (c. 1330—50)

sind die Apostelfigürchen aus einem Schnitzaltare in St. Aposteln (Köln): zwei stehende Madonnen der Sammlung Schnütgen und Moest-Köln; ferner Sitzmadonnen wie die im Germanischen Museum Nürnberg und die der Sammlung Schnütgen. Nach der Analyse dieser Arbeiten wendet sich Lübbecke zu den Figuren am Hochaltare im Dome zu Köln. Sehr interessant ist des Verfassers Hinweis auf die Alabasterfiguren an englischen Grabdenkmälern. Er hält den Ursprung der Arbeiten aber für kölnisch und setzt sie um 1350 an; da nach der Koelhoffschen Chronik Bl. 262 dieser Altar unter dem Erzbischof Wilhelm von Genepp (1349—61) angefertigt wurde. Ferner berichtet die Chronik Heinrich von Beeks die »Agrippina« Bl. 262 davon, daß auch das Grabdenkmal Wilhelm von Genepps selbst und das Walram v. Jülichs in gleicher Weise »von wissem und schwartzen Marmelstein« gefertigt war. Die Tumba W. v. Genepps wurde in der Zeit der französischen Revolution vollständig zerstört und das Grabmal W. v. Jülichs [1]) sämtlicher Figuren beraubt. Als Hauptcharakteristikon namentlich der Hochaltar-Alabasterfiguren bezeichnet Lübbecke die Breite in der Behandlung des Körpers und des Gewandes, sowie das Hineinlegen des ganzen Könnens der Künstler in die Ausarbeitung der Züge. Er sieht in diesen Figuren die ersten Ansätze zu einem bürgerlich-männlichen, individualistischen Stile. Ich vermisse in der ausführlichen Würdigung dieser Hochaltarfiguren nur einen näheren Hinweis auf die zweifellose Abhängigkeit dieser Figuren von der burgundisch-niederländischen Grabmalplastik, wie sie ja auch bestimmend auf die Gestaltung der Grabmale der beiden Erzbischöfe gewirkt haben muß. In den Figuren des Dreikönigspförtchens (c. 1350—70) sieht der Verf. einen Übergang zu dem Grabmal Engelberts III. Dieses Denkmal ist nach urkundlichen Nachrichten in die Zeit 1366—68 zu versetzen. Mit Recht unterscheidet Lübbecke zwei Hände an seiner Ausführung. Er glaubt, daß die Figur des Erzbischofs von zugewanderten, niederländischen Bronzegießern gegossen sei, die 24 Figuren der Tumba dagegen von einem kölnischen Meister gearbeitet seien. Aber die Annahme der Herstellung der Grabplatte durch niederländische Meister zwingt mich auch an einen starken Einfluß auf die Gestaltung der »Klagenden« — einem beliebten, niederländischen Motive — zu glauben. In der Behandlung des Grabmals Gottfried von Arnsbergs und der Hansasaalfiguren zeigt sich die starke Abhängigkeit der profanen Arbeiten von der kirchlichen Bildnerei. Trotzdem scheinen mir die letzteren doch einer näheren Beachtung wert, weil sich in ihnen der von Lübbecke in den Hochaltarfiguren sehr fein be-

[1]) Ich möchte hier auf die im Depot dse Großh. Hess. Landes-Museums zu Darmstadt befindlichen Alabasterfiguren (ca. 60 cm hoch) verweisen, die sehr wohl von diesem Grabmale stammen können. Ich komme darauf bei einer Besprechung der kölnischen Plastik des oben genannten Museums noch zurück.

obachtete Zug nach Individualisierung und »Verbürgerlichung« sehr deutlich weiter verfolgen läßt. Im folgenden Kapitel behandelt Lübbecke eingehend die Apostel des Petersportals, des einzigen im Mittelalter mit Skulpturen versehenen des Doms. Lübbecke setzt diese Figuren vollkommen überzeugend und im Gegensatz zu der seither üblichen Gesamtdatierung des Portals in die Zeit um 1380. Er entwickelt ihren Stil aus vorangegangenen Holzskulpturen (wie den zwei Aposteln J. Röttgen). und sieht in ihnen die völlige Abwendung von dem höfischen Konventionalismus zu einer eigenen, sicheren Sprache. Die Werke der Folgezeit werden unter dem Gesichtspunkte einer kraß realistischen und einer idealistischen Strömung betrachtet und als vorbereitende Werke für den im Grabdenkmal Friedrich von Saarwerdens zum Ausdruck gelangenden monumentalen Realismus werden kleinere Werke wie eine Madonna (S. Schnütgen, Madonna v. Zons und eine männliche Sitzfigur, Germanisches Museum) angesehen. Besonders in dieser letzteren Figur findet Lübbecke Beziehungen zu den sitzenden Aposteln im Petersportal, in denen er die Vorläufer zu dem herrlichsten Werke, das die kölnische Plastik hervorgebracht hat, dem Grabmale Friedrichs v. Saarwerden sieht. Ich glaube an eine noch engere Beziehung und halte die Figuren des Petersportals (Archivolten) für zum mindesten aus der gleichen Werkstatt stammend. Ich erachte die Datierung des Saarwerden-Grabmals c. 1415 für richtig, da der Erzbischof 1414 gestorben ist und auch noch aus einem anderen Grunde. Nämlich der schlagenden Übereinstimmung der Tumbafiguren mit den sitzenden Aposteln ,»den Botten«, in den Archivolten des Hauptportals des Ulmer Münsters [2]) wegen; die urkundlich aus dem Jahre 1420 stammen und die als unmittelbare Nachfolger der Saarwerden-Figuren anzusehen sind. Auch an diesem Grabmal gibt Lübbecke die Grabplatte selbst einem niederländischen Bronzegießer und hält nur die Figuren der Tumba für Arbeiten kölnischer Meister. In Köln hat dies »herrlichste Zeugnis kölnischer Plastik keine Nachfolger hinterlassen, und Werke wie der Pallantsche Altar (c. 1429), die h. Michaele von St. Cunibert und St. Aposteln und die reizvolle Verkündigungsgruppe in St. Cunibert (1439) bedeuten nur das Ausklingen des spezifisch kölnischen Stils.

Schließlich sei auf die besonders reiche Ausstattung des Buches mit herausklappbaren Tafeln (XLIV) verwiesen (M. 12).

Dr. Victor Curt Habicht.

Malerei.

Eduard Plietzsch. Die Frankenthaler Maler. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Leipzig. E. A. Seemann 1910.

[2]) Diese Beziehungen werde ich in einer Arbeit über die Skulpturen des Ulmer Münsters noch eingehend behandeln.

Zweimal hat künstlerisches Leben in dem kleinen pfälzischen Städtchen Frankenthal geblüht. Im 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts arbeiteten dort aus den Niederlanden eingewanderte Künstler, deren Arbeiten für die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei von Bedeutung sind; im 18. Jahrhundert verbreiteten die reizvollen Arbeiten der Porzellanmanufaktur aufs neue den künstlerischen Ruf Frankenthals.

Seit Sponsels Aufsatz über Gillis van Coninxloo im 10. Bande des Jahrbuchs der Königl. preußischen Kunstsammlungen 1889 hatte sich die Forschung nicht wieder mit den Künstlern der Frankenthaler Malerschule beschäftigt. Nochmals die auch von Sponsel benutzten Quellen nachprüfend, nämlich die Frankenthaler Ratsprotokolle und das Tauf- und Heiratsbuch der niederländisch-reformierten Gemeinde in Frankenthal, und dabei zu einigen anderen Resultaten als Sponsel kommend, gibt der Verfasser nicht nur eine kurze Geschichte dieser niederländischen Künstlerkolonie auf deutschem Boden, sondern auch eine Zusammenstellung der uns heute bekannten Werke dieser Künstler.

18 Künstler nennen die Quellen. Von einigen wissen wir kaum mehr als ihren Namen und ein paar dürftige Lebensdaten, Bilder sind ihnen mit Sicherheit nicht zuzuschreiben.

Künstler, die wir auch aus ihren Bildern kennen, sind: Joos van Liere, dessen Arbeiten in Stichen des Hendrik Hondius uns überkommen sind, Hendrik van der Borcht der Ältere, dessen Werke in Dessau, Frankfurt am Main und Petersburg zu finden sind und dann die drei bedeutenderen Künstler, Gillis van Coninxloo, Peter Schoubroek und Anton Mirou. Vielleicht wird mit der Zeit und intensiverer Beschäftigung mit der Frühzeit der niederländischen Landschaftsmalerei aus der Fülle der in allen Sammlungen vertretenen Bilder der »Brueghelschule«, die den Arbeiten Coninxloo nahe stehen, sich noch eines oder das andere als Werk eines dieser Künstler identifizieren lassen. Die drei hervorragendsten Künstler der Frankenthaler Schule, Coninxloo, Schoubroek und Mirou bilden den Hauptteil der Plietzschen Arbeit. Sponsel kannte 1889 nur drei Bilder Coninxloos, das »Urteil des Midas« in Dresden und die beiden Waldlandschaften der Lichtensteinsammlung in Wien; Plietzsch nennt 16 Werke, sowie drei alte Kopien von Schülern nach Werken Coninxloos. Handzeichnungen kennt der Verfasser in Amsterdam, Dresden und Karlsruhe, die aber für die Kenntnis Coninxloos von geringer Bedeutung sind. Wichtiger sind die Stiche nach verschollenen Werken, die in verhältnismäßig großer Zahl auf uns gekommen sind. Eine ganze Reihe von Künstlern sind von Coninxloo und seiner neuen Landschaftsgestaltung beeinflußt worden. Paul Brill ist in seinen Fresken in der Vatikanischen Bibliothek von Coninxlooschen Phantasielandschaften so beein-

flußt, daß man über den Verfasser hinausgehend an direkten Zusammenhang dieser Arbeiten mit Entwürfen des Coninxloo glauben möchte.

Jan Brueghel d. Ä., David Vinkeboons, Gillis d'Hondecoeter, Abraham Govaerts, Adrian van Stalbemt, Denis van Alslot und die beiden Brüder Jacob und Roelant Savery stehen in mehr oder minder enger Beziehung zu Coninxloo und seiner Kunst. Nimmt man noch hinzu, daß einer der größten holländischen Landschafter, wie Bode nachgewiesen, Hercules Seghers von Coninxloo ausgegangen ist und mehrere von dessen Kompositionsprizipien in seine Kunst aufgenommen hat, so ist die bedeutende Stellung Coninxloos in der Geschichte der niederländischen Kunst genügend betont.

Neben Coninxloo tritt als der begabteste der Frankenthaler Maler sein Schüler Peter Schoubroek. Die älteren Biographien der niederländischen Künstler nennen nicht einmal seinen Namen, erst durch Sponsels Aufsatz gewann er festere Gestalt. Plietzsch hat nun auf Grund der Urkunden seinen Lebenslauf genauer verfolgt.

Sein Geburtsdatum ist das Jahr 1570, in dem der Künstler zu Heßheim bei Frankenthal geboren wurde, er trat früh in das Atelier des Coninxloo ein, ging vermutlich nach Beendigung seiner Lehrzeit auf die Wanderschaft, die ihn nach Italien geführt haben wird. Dann lebte er einige Jahre in Nürnberg. 1598 heiratete er eine Catharina Caimox, kehrt nach kurzem Aufenthalte in Frankenthal nach Nürnberg zurück, wo er als Bürger genannt wird. 1600 siedelt er wieder nach Frankenthal über, wo er 1607 starb. Trotzdem er nie selbst die Niederlande gesehen hat, ist seine Kunst von durchaus niederländischem Charakter. 15 Bilder und eine Handzeichnung werden ihm von Plietzsch mit Recht zugewiesen. Seine Kunst ist von keinem großen Einfluße auf andere Künstler gewesen, nur bei Anton Mirou und in einigen der Kunst des Frankfurter Malers Elsheimer verwandten Bildern zeigt sich eine Beziehung zu seiner Kunst.

Ganz bescheiden als liebevoller Schilderer der Landschaft gibt sich der dritte der Frankenthaler Künstler: Anton Mirou, von dem der Verf. 20 Bilder und 5 Handzeichnungen zusammengestellt hat. 30 Stiche Merians nach Arbeiten Mirous liegen vor, die meisten Motive der Landschaft um das kleine Taunusbad Schwalbach wiedergebend, wo sich Merian wie Mirou zeitweise aufgehalten haben.

Die sehr sorgfältige Arbeit, die durch einige ganz brauchbare Abbildungen bereichert ist, bildet eine beachtenswerte Grundlage für die Geschichte der niederländischen Landschaft, denn so relativ unbedeutend diese Künstler auch sein mögen, so wichtig sind sie doch dadurch, daß sie ganz neue Kompositionsprinzipien in die Landschaftsmalerei einführten.

Hanns Schulze.

Dosso Dossi mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Ballista von **Walter Curt Zwanziger.** Leipzig 1911. Klinkhardt und Biermann.

Das Thema scheint in der Luft zu liegen; auch Patzak hat uns eine Monographie der Brüder versprochen. Freilich, es gehört Mut dazu, die Arbeit abzuschließen, da ein Teil der Bilder schwer erreichbar ist und es nicht an vorzüglichen Spezialarbeiten mangelt, die sorgfältig durchgeprüft werden müssen. Zwanziger hat sein Buch abgeschlossen, indem er das entlegene Material nicht berücksichtigte. Berensons »North-Italian Painters« sind zwar im Literaturverzeichnis angeführt; von den dem Dosso-Dossi dort zugeschriebenen Bildern hat Zwanziger etwa zwei Dutzend überhaupt nicht erwähnt, darunter nicht nur schwer erreichbare, sondern auch solche, die im deutschen und italienischen Galerien hängen, welche der Verfasser für seine Arbeit benutzt hat. Berenson ist aber ein Mann, zu dessen Ansichten man in jedem Fall Stellung zu nehmen hat, wenn man über italienische Kunst schreibt. Ein zweites wichtiges Werk für jeden Studierenden ferraresischer Kunst, scheint der Verf. nicht einmal dem Namen nach gekannt zu haben: den Katalog, der 1894 gelegentlich der ferrarisch-bolognesischen Ausstellung vom Burlington Fine Arts Club mit einer Einleitung Venturis herausgegeben wurde. Zwanziger scheint es entgangen zu sein, daß eine solche Ausstellung stattgefunden hat, obgleich die Besprechungen im Repertorium und in der Kunstchronik[1]) ihn darüber hätten aufklären und ihm auch noch in Deutschland zu studierendes Bildermaterial an die Hand geben können.

So weist das Werk der Dossi klaffende Lücken auf. Künstlerisch bedeutende, figurenreiche Bilder in den Londoner Sammlungen Brownlow, Northampton und Mond fehlen in dem Buche, Gemälde, deren Abbildungen sogar längst veröffentlicht sind. Oder wollte der Verfasser nur nach Originaleindrücken urteilen? Wie weit dies tatsächlich geschehen, läßt sich aus dem Buche selbst nicht feststellen, da eine kleine Liste über Farbe, Größe, Erhaltung und Herkunft der Bilder, die man gern in Form von Tabellen wissenschaftlichen Büchern beigibt, hier fehlt und gelegentliche Angaben im Text ganz ungleichmäßig zerstreut sind. So fragt man sich, warum ist z. B. mit keinem Wort der farbigen Erscheinung der Zirze bei Benson gedacht, die im Vergleich mit der völlig veränderten Farbenanschauung der heiligen Familie in Hamptoncourt wichtige Aufschlüsse über die Datierung gegeben hätte.

Freilich, eine chronologische Anordnung hat Zwanziger nicht beabsichtigt: es findet sich nur dann und wann eine Bemerkung über die Zeit

[1]) Fr. Harck, Repert. f. Kunstw. 1894. J. P. Richter, Kunstchronik 1894.

der Entstehung: die heilige Familie des Kapitol wird als ein späteres Werk, die Rombenbilder in Modena als späte Bilder des Dosso, der Hieronymus in Wien als ein spätes Bild des Battista Dossi erwähnt; der heilige Sebastian soll gleichzeitig mit der Zirze der Borghesegalerie entstanden sein. Die Anfänge der Entwicklung oder die Entwicklung selbst klarzulegen, reizten den Verfasser offenbar nicht. Er hat es sich zur Aufgabe gestellt, die Hände der beiden Brüder Dossi von einander zu sondern.

Diese Aufgabe hat er zu lösen gesucht, indem er je ein für ihn authentisches Bild der Brüder an die Spitze der Untersuchung stellt. Für Dosso das Chigibild in Rom, für Battista den heiligen Hieronymus in Wien. Ist das Chigibild durch Überlieferung gut für Dosso beglaubigt, so ist es der heilige Hieronymus in Wien durch seine Bezeichnung: den Knochen der durch ein D gesteckt ist. Das Bild gehört aber dem älteren der beiden Brüder und nicht Battista an: nur auf ihn findet der Name Dosso ohne Zusatz seine Anwendung[2]). Die Unterschiede, die Zwanziger zwischen dem Hieronymusbild und dem Chigibilde sieht, erklären sich aus dem zeitlichen Abstand der beiden Bilder. Es wäre zwecklos, auf die Ergebnisse einer Untersuchung einzugehen, die in ihrer Voraussetzung irrig erscheint.

Wird der Hieronymus trotz seiner unzweideutigen Bezeichnung dem älteren Bruder Giovanni genommen, so wird ihm dagegen die heilige Nacht in Modena zugeschoben, die Venturi auf Grund der Notiz Lancelottis und seiner stilistischen Erwägungen dem Battista gegeben hat. Zwanzigers Einwendung, daß die durch Campori veröffentlichten Zahlungen an Dosso, Lancelotto unglaubwürdig erscheinen lassen (S. 45 u. 46), ist zurückzuweisen. Der Auftrag kann ja an Dosso erfolgt sein, der wegen Überhäufung die Ausführung dem Bruder überließ. Die Worte Lancelottos[3]) sind aber keiner andern Auslegung fähig, da man einen unberühmten Meister wohl als Bruder des berühmten, nicht aber einen berühmten als Bruder eines unberühmten zu bezeichnen pflegt, vor allem aber Dosso als einziger Name nur den älteren Meister Giovanni Dosso bedeutet. Wenn aber Zwanziger meint, der Stilkritik müsse eine so hohe Bedeutung zuzuweisen sein, daß sie auch historische Irrtümer (??) zu berichtigen imstande sei, so fragt es sich, wer übt die Stilkritik und von wem stammen die angeblichen Irrtümer? Im Biographischen ist gesicherte und ungesicherte Überlieferung nicht streng geschieden. Wenn Vasari in dichterischer Redewendung sagt, »daß fast gleichzeitig mit dem göttlichen Ariosto zu Ferrara der Maler Dosso geboren wurde,«

---

[2]) Darüber vgl. meinen im Maiheft erscheinenden Artikel des Burlington Magazine, Jahrgang 1911: Did the Dosso brothers sign their pictures? u. Gronau, Monatsh. f. Kunstw., April 1911, dem ich auf Befragen meine Ergebnisse mitteilte.

[3]) ancona seu tavola d'altare, fatta de mane de m^{ro} . . . . fratello de m^{ro} Dosso, ex^{mo} depintore.

so kann man darauf allein hin nicht 1474 als Geburtsjahr des Dosso festlegen. Noch weniger bezeugt ist es, daß 1501 die Dossi in ein näheres Freundschaftsverhältnis zu Garofalo traten. Hier hat wohl Zwanziger die Berichte Vasaris im Leben des Garofalo [4]) und das authentische Datum vom Tode des alten Pietro Tisi [5]) zu einer freien Kombination benutzt (S. 25). Nicht richtig zitiert ist Citadella (S. 18). Dieser hat nicht den Nachweis gebracht, daß die Brüder Dossi in Villa di Dosso im Mantuanischen geboren seien, sondern nur, daß sie dort Güter besessen haben [6]). Als Geburtsort schwankt er zwischen einem Dosso im Mantuanischen und einem im Tridentinischen [7]). — Die »Briefe, die über den freundschaftlichen Verkehr eines der beiden Dosso (stets wird Battista genannt) mit Raffael berichten« (S. 24) — scheint Zwanziger nicht eingesehen zu haben: es fehlt jeder Literaturnachweis; sie sind von Campori herausgegeben; darin ist einmal vom fratello del Dosso, zweimal von Dosso selbst die Rede!! [8]). Auf S. 114 erwähnt Zwanziger unter den fälschlich Dosso Dossi zugesprochenen Bildern eine Ehebrecherin vor Christus in der Galerie Borghese; das Bild Nr. 149 trägt in der Galerie wie im Katalog längst den Namen Bonifazio Veronese. S. 43 und S. 61 wird der Name Lermolieff statt als Pseudonym des Morelli als — Anonymus des Morelli bezeichnet, welches bekanntlich der kunstgelehrte Reisende des 16. Jahrhunderts Marcanton Michiel war!! —

Da dem Buch ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis fehlt, so ist man dankbar, daß es übersichtlich eingeteilt ist. Der Verfasser hat einzelne neue Eigentümlichkeiten für Dosso Dossi und seinen Kreis gefunden; nur hätte er sich nicht verleiten lassen sollen, hier eine scharfe Trennung der Hände durchzuführen. Eigenheiten, wie an der Erde liegende Attribute, Blumenkränze oder ein aufgerissener Mund können leicht dem führenden Meister nachgemacht werden.

Mit Freuden ist es zu begrüßen, daß der Verfasser wieder Vasaris Worte zu Ehren bringt, der in dem größeren Meister auch den größeren Landschafter sieht. Volle Anerkennung verdient die prachtvolle Ausstattung, vor allem die Mitgabe von 20 vorzüglichen Lichtdrucken, unter denen teure und schwer erhältliche Stücke sind. Eine Anschaffung des Buches lohnt deshalb für jeden, der sich für norditalienische Kunst interessiert — nur sind die Namensunterschriften der Bilder in manchen Fällen mit Vorsicht zu benutzen.

Henriette Mendelsohn.

---

4) Vasari-Sansoni VI, p. 463.
5) Citadella, Memorie di Benveruto Tisi. II p. 58.
6) N. Citadella, I due Dossi, S. 11 u. 12, 7) S. 8.
8) Campori Notizie inedite di Rafaello di Urbino, Modena 1863, p. 58.

Arnold Fortlage. Anton de Peters. Ein Kölnischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Straßburg. J. H. E. Heitz 1910.

Ohne »Schreibtischbegeisterung des Monographisten,« aber mit liebevoller Anteilnahme und dabei kritischer Wägung hat uns Arnold Fortlage hier ein Lebensbild eines deutschen Rokokomalers gegeben, das charmant geschrieben ist und dabei eine ernste wissenschaftliche Leistung bedeutet. Der Kölner Maler Anton de Peters, von dem das Wallraf-Richartz-Museum mehrere hundert Zeichnungen sowie auch ein halb Dutzend Bilder besitzt, war der Sohn eines biederen Schreibmeisters und Miniaturmalers. Er ist 1725 (nicht 1723, wie Merlo angibt) geboren, erlernte bei seinem Vater die Anfangsgründe des Zeichnens und Malens und kam schon frühzeitig, etwa mit 20 Jahren nach Paris. Er muß sich rasch einen Namen gemacht haben, denn der dänische König Christian VII., wie auch der Prinz Karl von Lothringen, der Statthalter der Niederlande, ernannten ihn zum Hofmaler. Die letztere Ehrung ist vermutlich als Ergebnis eines mehrjährigen Aufenthaltes in Belgien aufzufassen, wo Peters in Brüssel wie in Lüttich sakrale und profane Aufträge auszuführen hatte. In Paris wurde für ihn die Bekanntschaft des Stechers Georg Wille von großer Bedeutung, der hier eine einflußreiche Tätigkeit ausübte und den nach Paris kommenden jungen Deutschen besonders zuvorkommend zur Hand ging, so daß jeder seines Rates und seiner Unterstützung sicher sein konnte. Vom Papa Wille, dessen Schwiegertochter Peters auch porträtierte, hat er weniger als Künstler, denn als Sammler profitiert. In den meisten zeitgenössischen Notizen wird er nicht nur peintre genannt, sondern amateur-artiste. Wie die Kataloge der beiden Auktionen von 1779 und 1787 ausweisen, handelte es sich bei seiner Kunstsammlung um einen Bestand von etwa 900 Nummern; darunter befand sich u. a. der jetzt im Kaiser Friedrich-Museum aufbewahrte Terborch »Väterliche Ermahnung«. Seine Rembrandtkollektion, die er übrigens durch einige selbstgefertigte Fälschungen »kompletierte«, wurde 1784 zum Preise von 24 000 Livres vom Könige angekauft. Als nicht ungeschickter Geschäftsmann und Organisator erwies er sich auch bei der Inszenierung einer modernen Kunstausstellung im Jahre 1776, einer Art von Sezession, die den ausgesprochenen Zweck verfolgte, »die Künstler von dem harten Joche der Königlichen Akademie zu befreien«. Die Aufsehen erregende Ausstellung schnitt pekuniär günstig ab, doch unterblieb sie schon im nächsten Jahre, da der Staatsrat sie mit wohlbegreiflicher Rücksicht auf die Akademie untersagte. Wie lange Anton de Peters in Paris geblieben ist, läßt sich nicht genau feststellen; vermutlich, bis das ancien régime zu Ende ging. Die Revolution scheint ihn über die Grenze zurückgescheucht zu haben. Im Hause seiner Schwester, für die er einst in glückdurchglänzten Pariser Tagen ein lustiges Firmenschild entworfen hatte — sie war Kunsthändlerin

— ist er 1795 gestorben. Das Sterberegister der Kölner Petri-Pfarre gibt den 6. Oktober als Todestadum an.

Als Künstler steht Peters in deutlichem Abhängigkeitsverhältnis zu dem augenverdrehenden Bourgeois Greuze und dem lüstern koketten Fragonard. Seine Aktzeichnungen, von denen das Cölner Museum etwa ein halbes Hundert besitzt, sind ein Hymnus auf wohlige Arme, dralle Schenkel und feste Brüste. Merkwürdig, wie holländisch seine Landschaftsstudien anmuten, trockene Veduten von kleinlicher Mache. Von seinen Gemälden, deren im Künstlerlexikon von Bellier de la Chavignerie & Auvray 60 erwähnt sind, hat bislang nur ein geringer Bruchteil nachgewiesen werden können, jedoch ist es Fortlage gelungen, viele Zeichnungen als Studien zu den verloren gegangenen Bildern zu eruieren. Nach dem, was von diesen erhalten ist, braucht man über den Verlust der übrigen sich nicht gerade die Augen auszuweinen; es sind nette, aber etwas trockene Erzählungen; hier und da allerdings von einem gewissen Charme und Schmiß, immer aber auf einem solchen Niveau künstlerischer Wohlanständigkeit stehend, daß man ein Bild wie Senecas Tod nur mit einer gewissen Gewaltsamkeit in ihren Kreis einreihen kann. Allerdings läßt der Zustand des Gemäldes ein sicheres Urteil nur schwer zu.

Alfred Hagelstange.

Graphische Kunst.

Valerian von Loga. Francisco de Goya. Meister der Graphik. Bd. IV. Klinckhardt u. Biermann, Leipzig. 52 S., 1 Titelbl. u. 71 Tafeln. Geh. M. 16.—, geb. M. 18.—.

Zu diesem Band darf man Verfasser wie Verleger in gleicher Weise beglückwünschen. Es ist hier Loga gelungen, auf wenig Seiten Goya in seiner Entwicklung, Eigenart und Bedeutung als Graphiker überaus treffend und anschaulich zu schildern. Dazu berührt nach den etwas schwülstig geschriebenen letzten Arbeiten des Autors dieses Buch durch seine klare schlichte Sprache doppelt angenehm. Abgesehen von einer größeren Anzahl zum Teil recht störender Druckfehler (nicht nur bei der Wiedergabe spanischen Textes z. B. S. 38 Hunde statt Hände) ist nichts an Logas Arbeit auszusetzen. Ebenso ist die geschickte Auswahl der Abbildungen und der gute Druck der vielen Tafeln zu rühmen.

Es sei hier nur noch darauf hingewiesen, daß Goya in seinen letzten Lebensjahren ein »Duell« nicht nur radiert und lithographiert, sondern auch gemalt hat, wie ein erst in jüngster Zeit wieder aufgetauchtes kleines Gemälde beweist, das zu den künstlerischen Leistungen Goyas überhaupt gehört.

Es wäre sehr zu begrüßen, wenn der Verfasser in gleich erweiternder und vertiefender Weise sich auch der Gemälde Goyas noch einmal annehmen und so in einer zweiten Auflage seines bekannten ersten Goyabuches uns endlich das Goyawerk geben wollte, worauf wir immer noch warten.

August L. Mayer.

Erwiderung.

Im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs hat Professor H. A. Schmid die dritte Auflage des Kataloges der Basler Kunstsammlung unter Voranstellung meines Namens in einer Weise besprochen, die mich zwingt, eine Richtigstellung wenigstens der stärksten seiner unrichtigen Behauptungen und Vorwürfe zu geben.

Schon der Titel ist in einer Weise angeführt, die den Tatsachen nicht entspricht. Mein Name ist in dem provisorischen Kataloge, wie dieser Führer ausdrücklich in der Vorrede genannt wird, gar nicht erwähnt, da sich meine Arbeit auf Erweiterung der vorhandenen Angaben beschränken mußte. Auch wenn Schmid unsere Basler Verhältnisse nicht kennen würde, so hätte er aus der Vorrede des besprochenen Kataloges ersehen können, daß die Vorbereitungen für die Herausgabe eines wissenschaftlichen Kataloges seit Jahren im Gange sind, und daß die jetzige Publikation nur als Führer dient.

Professor Schmid hat hauptsächlich daran Anstand genommen, daß der Katalog die in der Schweiz geborenen Künstler unter der Bezeichnung »Schweizerische Schule« zusammenfaßt. Diese Bezeichnung ist aber in Übereinstimmung mit der nach nationalen Gruppen geordneten Sammlung. Sie steht in kleiner Schrift hinter dem Künstlernamen und weist ausschließlich auf die im Übersichtsplan mit derselben Bezeichnung versehenen Ausstellungsräume. Den Schulzusammenhang hingegen weisen die jedem Künstlernamen beigefügten biographischen Angaben nach, woraus leicht ersichtlich ist, welche Bedeutung der Bezeichnung »Schweizerische Schule« zukommt.

Als einen weitern schweren Fehler des Katalogs hebt er die Datierung des Böcklinschen Gemäldes »Odysseus und Kalypso« hervor, für die das Jahr 1881 angegeben ist, während Schmid das Bild ins Jahr 1883 setzt. Das mir als Fehler vorgeworfene Datum befindet sich bereits in dem von meinem Vorgänger, Professor Daniel Burckhardt, verfaßten Kataloge und stützt sich auf die Aussage eines Mitgliedes der damaligen Museumskommission, welches das Gemälde im Jahre 1881 in Böcklins Atelier gesehen und sich um die Erwerbung des Bildes im Jahre 1883 bemüht hat.

Über meine Datierung der Holbeinschen Gemälde und Handzeichnungen werde ich andernorts Gelegenheit zur Darlegung meiner Beweise haben; hier will ich nur auf diejenigen Punkte eingehen, bei denen mir Professor Schmid groben Irrtum oder Plagiat vorwirft. Seine Behauptung, ich hätte die Folge von fünf Passionsbildern der Frühzeit in das Jahr 1515 gesetzt, entnimmt er dem nachfolgenden Satze des Katalogs: »Sie sind eng verwandt mit der Kreuztragung in der Kunsthalle zu Karlsruhe vom Jahre 1515 und vor der Reise nach Italien entstanden.« Tatsächlich sind mit dieser Angabe nur die beiden Termini der Entstehungszeit für diese im Katalog des Amerbach-Kabinetts von 1586 als je »Hans Holbeins erste Arbeiten eine« angeführten Gemälde festgelegt. Übrigens habe ich bereits im Jahre 1907 in der Publikation »Handzeichnungen schweizerischer Meister« eine genauere Datierung der Bilder im Zusammenhang mit einer Zeichnung ums Jahr 1517 nachzuweisen versucht und Koegler, der gegen mich angeführt wird, hat nach mir dieselbe Bilderfolge in einem Artikel der Zeitschrift für bildende Kunst 1909, I. 20 in die früheste Zeit Holbeins und in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1910 in die Nähe des 1517 datierten Bildes »Adam und Eva« im Basler Museum gesetzt.

Schließlich macht mir Professor Schmid den Vorwurf, daß ich die Zusammengehörigkeit der Passionsflügel mit dem Abendmahl Holbeins in unrechtmäßiger Weise und ohne Nennung seines Namens als eigene Entdeckung hingestellt habe. Er nimmt diese Entdeckung für sich in Anspruch und zitiert einen von ihm veröffentlichten Artikel aus den Sitzungsberichten der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin 1896, Heft 4, sowie seinen im Herbst 1909 auf dem kunsthistorischen Kongreß in München gehaltenen Vortrag. Ich habe bereits im Jahre 1905 in der Zeitschrift »Schweiz« und im Katalog der Basler Kunstsammlung von 1907 über die Zusammengehörigkeit der Passionsflügel mit dem h. Abendmahl geschrieben, ohne den von Schmid zitierten Artikel noch seinen Vortrag zu kennen. Übrigens ist die Feststellung der Zusammengehörigkeit dieser Bilder keine neue Entdeckung; denn schon im Jahre 1829 sagt Sulpiz Boisserée bei einer Besprechung der Hegnerschen Holbein-Biographie in Schorns Kunstblatt auf S. 163: »Die Meinung, daß die Passion ursprünglich auf einem Altar der Münsterkirche zu Basel aufgestellt gewesen und bey dem Bildersturm im Jahre 1529 gerettet worden sey, ist auch die unsrige und wir glauben, daß das Abendmahl, an dessen beyden Enden Stücke fehlen und welches überhaupt manche Spuren gewaltsamer Unbilden an sich trägt, das Mittelstück dazu gewesen.«

Den letzten Vorwurf, ich sei bei der Herausgabe der Holbeinschen Initialen von Heitz und Schneeli beteiligt gewesen, muß ich als eine weitere Unwahrheit bezeichnen. Das Buch ist im Jahre 1900 erschienen und

niemand weiß besser als Schmid, daß ich meine Holbeinstudien erst im Jahre 1901 begonnen habe, als ich Konservator der öffentlichen Kunstsammlung in Basel wurde.

Basel, den 23. März 1911.

Prof. Dr. Paul Ganz.

Hierauf habe ich kurz folgendes zu erwidern:

1. Der Verfasser leugnet die Verantwortung für den Katalog gar nicht und könnte es auch nicht, ob er sich nun mit einem Namen oder nur mit einem Titel, der ihm allein zukommt, genannt hat, ist völlig gleichgültig.

Die beanstandete Arbeit ist auch kein Führer, sie nennt sich Katalog und ist es der Form und dem Inhalt nach. Sie ist allerdings bloß ein vorläufiger Katalog, aber die Mängel, die Ganz verteidigt, sind auch in einem vorläufigen Kataloge zu verurteilen. In einem Führer wären sie es noch mehr. Wenn man schon Angaben über die Chronologie Holbeinscher Werke macht, so dürfen sie dem künstlerischen Charakter weder in einem Führer noch in einem vorläufigen Kataloge Hohn sprechen.

Hervorheben muß ich auch, daß ich in meiner Rezension die außerordentlichen Schwierigkeiten, mit denen Ganz zu kämpfen hatte, nicht verschwiegen, sondern betont habe. Diese haben vieles verschuldet, aber sie nötigten ihn nicht, Künstler von ausgeprägt italienischem oder pariserischem Kunstcharakter als »Schweizerische Schule« zu bezeichnen.

2. Die biographischen Notizen lauten unter anderem folgendermaßen[1])

B a r z a g h i - C a t t a n e o, A n t o n i o. Schweizerische Schule. — Geb. zu Lugano 1837, besuchte die Akademie der Brera zu Mailand, lebte während längerer Zeit im Auslande; jetzt in Lugano.

B i e l e r, E r n s t. Schweizerische Schule. — Geb. in Rolle 1863, besuchte die Ecole des Beaux-Arts in Paris und arbeitete später in den Ateliers von Jules Lefebvre und Boulanger; lebt jetzt abwechselnd in Paris und in der Schweiz.

B r e s l a u, M a r i e L o u i s e C a t h e r i n e. Schweizerische Schule. — Geb. in München 1856, seit 1858 in Zürich, wo sie den ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt; studierte von 1878—1881 bei Julian unter Tony Robert-Fleury in Paris und ließ sich bleibend daselbst nieder.

---

[1]) Was hier mit Sperrdruck wiedergegeben ist, erscheint im Katalog fettgedruckt, alles andere in kleiner Schrift nicht bloß die Worte „Schweizerische Schule".

Wenn nun die Bezeichnung »Schweizerische Schule« ausschließlich auf die im Übersichtsplan mit derselben Bezeichnung versehenen Ausstellungsräume hätte hinweisen sollen, so hätte es heißen müssen: »Saal (XVI oder XVII) der Schweizerischen Schulen« oder sogar genauer »Saal XVI, XVII oder XVIII der Schweizerischen und deutschen Schulen«, denn die wichtigeren in Betracht kommenden Säle tragen im Übersichtsplane folgende Bezeichnung:

XVI.
XVII. } Schweizerische und deutsche Schulen, XIX. Jahrhundert
XVIII.

oder:

XV. Saal der Linder-Stiftung. Deutsche und schweizerische Schulen; usw.

Bloß mit der Bezeichnung »Schweizerische Schule« sind nur zwei Räume: Eingangssaal und Vorzimmer zum Kupferstichkabinett bezeichnet.

3. Daß ein gewichtiger Zeuge Böcklins Odysseus im Atelier 1881 gesehen haben will, und zwar in einem Zustande, der schon weit gediehen war (um mehr handelt es sich bei diesem Zeugnisse nicht), habe ich jetzt auch auf einem Umwege erfahren, aber ich bin noch immer der Ansicht, daß solche Hinweise, wie Ganz ihn jetzt gibt, zum mindesten in Andeutungen, die dem Fachmann verständlich sind, in die Kataloge gehören, sobald man einmal überhaupt Kritik üben will. Daß der Katalog des Vorgängers dieselbe Notiz auch enthält, ist in meinen Augen keine Entschuldigung; denn über den Wert dieser Arbeit ist Ganz, wie ich glaube, mit mir einig.

4. Bei der Datierung der (roheren, auf Leinwand gemalten) Passionsszenen des Basler Museums entfernt sich Koegler allerdings nicht sehr weit von der Ansicht des Kataloges und ist nicht ganz meiner Ansicht. Aber dieser Nothelfer äußert sich in der zweiten von Ganz angezogenen Stelle immerhin folgendermaßen:

»Aber »verwandt zu der Kreuztragung«, wie Ganz im Museumskatalog von 1908 schreibt, ist unter allen Ausdrücken, die man wählen konnte, der unvorsichtigste und bei Abendmahl und Ölberg besonders leicht als unzutreffend zu erkennen.«

Für mich ist das Entscheidende, ob man den Unterschied im Können und Wollen zwischen einem Gemälde wie dem Abendmahle (dieser Passionsfolge, den auf Leinwand) und der Kreuztragung in Karlsruhe einsieht oder nicht. Koegler sieht diesen Unterschied ein, das ist nicht zu leugnen, Ganz nicht. Man mußte auch aus der Reihenfolge der Bilder im Kataloge schließen, daß Ganz die Passionsscenen in das Jahr 1515 setzt. Frühwerke sind die Bilder natürlich auch nach meiner Ansicht, aber ich

bin auch über die Entstehungszeit wesentlich anderer Ansicht als Ganz.

5. Es leugnet Ganz, meinen Vortrag vom kunsthistorischen Kongreß gekannt zu haben, als er 1905 und 1907 über die Zugehörigkeit der anderen (feineren, auf Holz gemalten, berühmten) Passion zu dem verstümmelten Abendmahle geschrieben hat. Das ist richtig, denn jener Kongreß fand erst 1909 statt.

Es leugnet Ganz aber auch, das gedruckte Referat eines Vortrages von 1896 gekannt zu haben, den ich in der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft über meine Holbeinforschungen hielt. Dies, daß Ganz 1905 und 1907, 1908 und 1910 das Referat von 1896 nicht kannte, ist immerhin möglich. Aber ich frage zunächst, warum Ganz nicht eine gewisse Verpflichtung fühlt, das Referat gekannt zu haben.

Es war ihm bekannt, daß ich vor ihm über dasselbe Thema, Holbeins Basler Zeit, gearbeitet hatte und dabei gerade noch über die Probleme, die ihn später selbst anfingen zu beschäftigen; unter solchen Umständen ist auch eine übertriebene Vorsicht nicht zu tadeln; eine Anzahl von Rekonstruktionen hatte ich publiziert, er wußte, daß ich die Resultate meiner Forschungen vorläufig in kurzen knapp gefaßten Artikeln niedergelegt hatte. Er fand das entscheidende Referat zitiert in einem längeren Aufsatze über die Darmstädter Madonna in den Graphischen Künsten (von 1900), den zu kennen er nicht leugnen kann; das Referat selber stand ihm in Basel zur Verfügung und es hätte ihn eigentlich auch so interessieren können, denn es enthält als Hauptsache den Rekonstruktionsversuch eines Rahmens zur Darmstädter Madonna, der seinerzeit einiges Aufsehen erregt hatte.

Daß das, was ich 1896 behauptete, schon in einer verschollenen Rezension vor bald hundert Jahren einmal vermutet wurde, beweist rein gar nichts. Hätte Ganz auf diese Tatsache selber Wert gelegt, so hätte er sie doch schon bisher erwähnt. Das tat er aber nicht. Meine Arbeitsleistung bestand unwesentlichen im Beweis der die Behauptung erst erlaubte, daß die bei mir aufgestiegene Vermutung richtig war. Ich kann mich nicht erinnern, diese anderswo gelesen zu haben. Aber wenn auch.

Ich frage ferner, pflegt denn Ganz diejenigen Resultate meiner Forschungen zu zitieren, die sich in anderen Aufsätzen finden, wenn sie in seine Arbeiten übergegangen sind. Durchaus nicht. Gelegentlich tut er sogar das Gegenteil.

Meine jahrelangen Studien über Holbeins Holzschnittwerk sind von Resultaten belohnt worden, die nicht ganz wegzuleugnen sind. Die Studien hat aber Hans Koegler wieder aufgenommen und systematischer und, ohne daß er durch eine andere Berufstätigkeit stets wieder davon abgezogen worden wäre, durchgeführt. Diese Arbeit war über alles Erwarten erfolgreich.

Eine ganze Seite der Tätigkeit Holbeins, eine der wichtigsten und die einflußreichste, ist in einer neuen vervollkommneten Gestalt erstanden, in einer Weise, die die Zeitgenossen, selbst die Verleger, nicht gekannt haben können.

Man lobt so viel, hier ist einmal mit außergewöhnlicher Aufopferung etwas Rechtes und Einzigartiges getan. Die Leistung hätte sich Woltmann zum Vorbild nehmen können. Die Resultate liegen bereits in Spezialarbeiten vor, die dem Holbeinspezialisten bekannt sind und Ganz für seine Arbeiten die größten Dienste hätten leisten können.

Wie spricht er sich über diesen Mitarbeiter aus? Er sagt in der Vorrede seiner Publikation holbeinischer Handzeichnungen von 1908 von seiner eigenen Auswahl:

> »Ihre Aufgabe soll nur darin bestehn, einen Überblick über die künstlerische Entwicklung Holbeins zu vermitteln und damit ein Gebiet der Kunstgeschichte in den Vordergrund des allgemeinen Interesses zu rücken, das seit Woltmanns Holbeinbiographie, also seit mehr als dreißig Jahren nicht mehr im Zusammenhange und nicht mehr mit Rücksicht auf die neuen Forschungsresultate bearbeitet worden ist.«

Und ferner über Koegler insbesondere, ohne daß dessen Name genannt wird:

> »Wenn einmal das Holzschnittwerk Holbeins übersichtlich geordnet vorliegen wird, kann sich die Datierung der einen oder anderen Handzeichnung noch verschieben.«

Das letztere ist nun allerdings an sich ganz richtig, die erste Bemerkung trifft freilich an sich schon nicht zu, aber es dürfte jedem klar sein, daß mit den Worten, so wie sie im Zusammenhange stehen, der Eindruck erstrebt ist, der den Tatsachen diametral widerspricht: Man soll glauben, daß seit His und Woltmann nichts mehr Rechtes geleistet worden ist und gegen diesen — schwersten Vorwurf der Rezension wehrt sich Ganz ja auch gar nicht, obwohl mir da auch noch ein kleiner Irrtum beim Zitieren passiert ist.

Koegler hat die »neuesten Forschungsresultate« einfach besser ausgenützt als Ganz.

6. Auf meiner Behauptung, daß Ganz sich früher als Mitarbeiter der Publikation der holbeinischen Initialen bekannt hat, muß ich beharren. Den Wortlaut seiner Äußerungen könnte ich nicht mehr wiedergeben, aber daß ich aus seinen Äußerungen entnehmen mußte, er sei beteiligt gewesen, sogar der eigentliche Urheber, dabei bleibe ich. Jedenfalls ist das, was er zur Stütze seiner jetzigen Behauptung anführt, so schwach wie immer nur möglich. Die Publikation ist allerdings vor seiner Ernennung zum Konservator in Basel erschienen, aber sie setzt absolut keine Holbeinstudien voraus und wann diese begonnen wurden, kann ich außerdem nicht wissen.

H. A. Schmid.

Die Entgegnung von Professor Schmid ist derartig, daß ich nur noch auf die drei folgenden Punkte eingehen muß.

1. Es bleibt bestehen, daß Schmids »Entdeckung« von der Zusammengehörigkeit der Passionsflügel mit dem hl. Abendmahl bereits vor 80 Jahren schon einmal gemacht worden ist.

2. Auf den »schwersten Vorwurf der Rezension«, den Schmid in seiner Duplik anführt, antworte ich deshalb nicht, weil er mit dem Katalog und seiner Besprechung gar nichts zu tun hat.

3. Zu Punkt 6 erkläre ich unter Berufung auf die beiden Autoren, daß ich mit der Publikation von Heitz und Schneeli gar nichts zu tun gehabt habe. Schmids Behauptung muß, wenn sie nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, auf einer Verwechslung beruhen. Meine ganze Beziehung zu der Arbeit besteht darin. daß ich im Juni 1908 einen Sammelband mit Initialen von Gutekunst in Stuttgart für die öffentliche Kunstsammlung in Basel erworben habe. *Ganz.*

Gegen die dritte Behauptung bin ich heute wehrlos. Jedenfalls hätte ich den — in diesem Falle nebensächlichen — Vorwurf nicht erhoben, wenn ich nicht von der Mitarbeiterschaft und davon, daß diese nicht wegzustreiten sei, überzeugt gewesen wäre.

Über das, was wirklich »bestehen« bleibt, werden die Leser des Repertoriums anderer Ansicht sein als Ganz. Eine Vermutung ist keine Entdeckung. Zuviel steht auch sonst Schwarz auf Weiß. Es handelt sich um ein System, nicht um einen Fall. Dies ist entscheidend auch für die Beurteilung eines Kataloges und der Grund meiner systematischen Polemik.

H. A. Schmid.

Gemälde und Zeichnungen in Genua.

Aus Anlaß der neuen Kataloge[1]).

Von **Emil Jacobsen.**

Die beiden öffentlichen Gemäldegalerien in Genua, die nicht allein für die ligurische Malerschule des 15., 16. und 17. Jahrhunderts von Bedeutung sind, sondern auch wichtige Bilder der venezianischen, einige gute der bolognesischen und andern Malerschulen Italiens und auch interessante Gemälde aus den niederländischen, spanischen und französischen Schulen besitzen, haben erst jetzt (1910) einen Katalog bekommen, der auf wissenschaftliche Bedeutung Anspruch machen kann.

Der Verfasser ist Orlando Grosso, ein durch verschiedene Studien über ligurische Malerei vorteilhaft bekannter Forscher.

Einige Monate später hat derselbe Verfasser, zusammen mit Antonio Pettorelli, eine Auswahl der Zeichnungen aus der großen Handzeichnungssammlung im Palazzo Bianco veröffentlicht. Das Buch enthält 100 Zeichnungen in farbigen Wiedergaben, jede mit sorgfältiger Beschreibung und kritischen Notizen versehen.

»La pittura genovese«, sagt Orlando Grosso[2]), »non aveva mai risvegliata la curiosità degli italiani e stranieri, perchè essi l'ignoravano totalmente.«

Das ist wohl etwas übertrieben, doch ist die Literatur, die von der ligurischen Malerei im allgemeinen handelt, schnell aufgerechnet. Die wichtigsten dieser Schriften hat Grosso in seiner dem Katalog anhangenden »Bibliografia d'Arte genovese« vermerkt.

Über die beiden öffentlichen Gemäldegalerien in Genua ist noch wenig veröffentlicht worden. Ich nenne: »La Raccolta Galliera in Genova« (Archivio Storico dell'Arte III) von Gustavo Frizzoni, Genua von Wilhelm Suida, eine der vorzüglichsten Darstellungen aus der Serie: »Berühmte Kunststätten«, das Buch von Jean de Foville Gènes, Paris 1907 — und endlich einen Artikel vom Verfasser dieser Studie: »Le Gallerie

[1]) Orlando Grosso, Catalogo delle Gallerie di Palazzo Bianco-Palazzo Rosso. Genova 1910. — Orlando Grosso, Antonio Pettorelli, Disegni di Palazzo Bianco. Genova 1910.

[2]) La Pittura Genovese pag. 29. Estratto dalla Rivista Ligure. 1908.

Brignole-Sale Deferrari in Genova«, welcher im »Archivio Storico dell'Arte« 1896, Serie II, Anno II, veröffentlicht wurde.

Von diesen Schriften nennt Grosso in seiner Bibliografia nur die wenig selbständige von Jean de Foville, scheint aber die übrigen drei, gewiß nicht zum Vorteil seines Katalogs, nicht kennen gelernt zu haben.

Die Galerien, namentlich die des Palazzo Bianco sind aber nicht mehr dieselben, die sie vor einer Reihe von Jahren gewesen sind. So befindet sich in der Galerie des Palazzo Bianco nicht mehr die nicht unbedeutende Bildersammlung, die als Eigentum der Eredi Spinola bezeichnet war, dagegen sind mehrere wichtige Gemälde hinzugekommen.

In dem schönen Buch des Orlando Grosso und Antonio Pettorelli: »Disegni di Palazzo Bianco« sind zum erstenmal eine größere Anzahl Zeichnungen der reichen Handzeichnungssammlung veröffentlicht. Es ist überhaupt die erste Schrift, welche dieser Sammlung gewidmet ist. Diese hat schon deshalb eine große Bedeutung, weil sie uns genuesische Maler des siebzehnten Jahrhunderts in ihrer ganzen Spontaneität und Ursprünglichkeit vorführt, die entweder gar nicht, oder sehr unvollständig in den Galerien vertreten sind.

Es ist mir um so lieber, auf diese Galerien nach einer längeren Reihe von Jahren zurückzukommen, als mir hierdurch Gelegenheit geboten wird, verschiedene frühere Anschauungen teils zu ändern, teils zu modifizieren.

Über den Ursprung und die Geschichte der beiden Galerien habe ich schon in meiner ersten Schrift gehandelt, und um jede Wiederholung zu vermeiden, verweise ich den Leser hiermit auf dieselbe. Ich kann also, indem ich der Anordnung des Katalogs folge, gleich mit der Musterung der Gemälde beginnen, doch so, daß ich mit den Gemälden des Palazzo Rosso den Anfang mache.

Palazzo Rosso.

Stanza della Gioventu.

1. Carletto Caliari zugeschrieben. Martyrium der hl. Giustina. Der Verfasser des Katalogs schreibt das Bild dem Sohne des Paolo Veronese, Carletto Caliari, zu. Es ist eine Kopie nach einem Bild Paolos, wozu, wenn ich nicht irre, eine Originalskizze sich in der Galerie zu Padua befindet, welche dort mit Unrecht als eine Studie für das große Altarbild in S. Giustina gilt, doch ist es kaum von der Hand Carlettos.

2. Il Guercino. Cleopatra. Das Bild ist vornehmlich durch sein Kolorit interessant. Die große Wirkung wird durch die Zusammenstellung von nur zwei Farben hervorgebracht: die prachtvolle mauve Draperie, die Kissen von derselben Farbe und das weiße, ins Gelbliche spielende Laken, worin die Gestalt der schönen Königin eingehüllt ist.

Das Bild gehört zu jener zweiten, von den großen venezianischen Koloristen beeinflußten Manier, sehr verschieden von der ersten des Malers, wo er den »tenebrosi« folgte, und von der dritten, wo er von Guido Reni beeinflußt, kalt und akademisch wurde. Auf ein Meisterwerk der zweiten und besten Epoche: »Il figliuol prodigo« in der Galerie zu Turin habe ich schon früher aufmerksam gemacht.

5. Bernardo Strozzi. Die Köchin. Eins der bedeutendsten Gemälde des Meisters, von prachtvollem Silberton der Farben, großer Lebendigkeit und Frische der weiblichen Hauptfigur, wohl das Portrait seiner Schwester [3]. Das frische Bauernmädelgesicht mit der etwas platten, eingedrückten Nase hat einen Typus, den Strozzi immer wiederholt. Bewunderungswürdig ist auch das Stilleben. Man betrachte z. B. den weichen Flaum (man glaubt ihn zu fühlen) der auf ihrem Schoß liegenden Gans, welche die derbe Magd eben im Begriff zu rupfen ist. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß niederländische Küchenstücke von Pieter Aertsen oder Joachim Beuckelaer den Genueser Maler inspiriert haben.

Nach Soprani [4] war Strozzi als Maler wesentlich Autodidakt. Er nennt jedoch als Lehrer den Sieneser Pietro Sorri, der Katalog außerdem Valerio Castello.

8. Cornelius de Wael. Bogenschützen mit Reitertruppen im Kampf. — Eine alte Tradition will, daß van Dyck die Pferde gemalt haben soll, und der Verfasser des Katalogs ist geneigt der Tradition Recht zu geben. Es gibt jedoch keinen zureichenden Grund, die Mitarbeiterschaft des van Dyck an diesem Gemälde anzunehmen. Dasselbe ist wahrscheinlich ein Gesamtwerk der beiden Brüder Cornelius und Lukas de Wael [5]. Sie waren beide Freunde des van Dyck, der sie in einem Doppelbildnis gemalt hat, welches sich im Konservatorenpalast zu Rom befindet und im Jahre 1646 von W. Haller gestochen wurde.

9. Schule des Carpaccio (mit Fragezeichen) genannt. Nach dem Verfasser des Katalogs stellt es St. Ursula mit ihren Jungfrauen dar. Das kann jedoch nicht der Gegenstand sein. Das Bild stellt einen Triumph zur See dar, mit der Landung des Helden, und wurde auch früher »Trionfo navale« genannt. Auch hat das Bild, meiner Ansicht nach, mit Carpaccio nichts zu tun. Es ist auch nicht von Giorgione, dem man es früher zugemutet hat, doch ist es wahrscheinlich eine, freilich sehr schwache und rohe, Kopie

---

3) La sorella doveva servirgli di paziente modella, perché é l'unico tipo di donna che vediamo ripetuto nelle sue tele, volgare, ma buona e sana etc. O. Grosso a. a. O. pag. 72.

4) Rafaello Soprani, Vite de Pittori, scultori e architetti genovesi. Ed. da C. G. Ratti. Genova 1768.

5) Auch nach Max Rooses in dessen Geschichte der Malerschule Antwerpens.

nach einem Bild dieses Meisters. Es sind besonders die Attituden der Figuren, die an Giorgione erinnern.

10. Andrea del Sarto. Sacra Conversazione. — Das Bild ist kein Originalwerk des Meisters, sondern nur eine Kopie einer häufig vorkommenden Komposition. Als Kopist kann vielleicht der Genueser Maler Fiasella oder Badaracco in Betracht kommen [6]).

Stanza di Fetonte.

Dieser prachtvolle Saal, mit großen dekorativen Werken geschmückt, kann als der eigentliche genuesische Saal der Galerie bezeichnet werden.

Das Deckenbild von Gregorio de Ferrari »La Storia di Fetonte« genannt, konfus in der Anordnung und plump im Kolorit, kann sich mit den übrigen Deckengemälden in den Sälen des Palastes von Domenico Piola, Gio. Andrea Carlone und von Gregorio selbst (in der Stanza dell' Estato) nicht messen, desto bedeutender sind die großen Gemälde von Valerio Castello und Domenico Piola und die vier dekorativen Bilder von Bartolomeo Guidobono.

Die Gemälde des Letztgenannten stellen dar:

1. Loth mit seinen Töchtern.

4. Abraham, der die drei Engel bewirtet.

5. Loth, der in Gefangenschaft gerät.

6. Verstoßung der Hagar.

Ich weiß nicht, weshalb W. Suida diese Gemälde, die nach Carlo Ratti für den Palazzo Brignole-Sale, und wie ich annehme, für diesen Saal, wo sie jetzt sind, gemalt wurden, als »abscheuliche Sopraporte« bezeichnet.

Sie sind durch ihre kühlen Harmonien, durch ihren eigentümlich pikanten Farbenzusammenklang, alles aus dunklem Grund hervorleuchtend, durch das merkwürdige Linienspiel der überreichen Komposition mit ihrer fest zusammengefügten Gruppenbildung, die immer auf einen Mittelpunkt konzentriert ist, von bedeutendem dekorativen Wert.

Doch von noch höherem Werte sind die beiden Kolossalgemälde von Valerio Castello und Domenico Piola.

2. Valerio Castello. Raub der Sabinerinnen. — Das feurige Bild, teils von Rubens, teils von van Dyck, teils von Caravaggio beeinflußt, ist in einem klaren braunen Clairobscur gemalt, woraus nur das nackte

[6]) Domenico Fiasella hat in seiner Jugendzeit sehr häufig Andrea del Sarto kopiert. So findet sich in der Kirche S. Domenico zu Sarzana eine Kopie nach einem Altarbild Andreas. Über Giuseppe Badarocco sagt Soprani: »Ma dappoichè ebbe vedute le Opere d'Andrea del Sarto ne rimase cosi invaghito, che queste sole si propose per esemplari. Fece adunque sopra di intentissimi studji e tanto ne ricopio.«

Fleisch der Frauen und die glänzende Haut eines im Vordergrund sich bäumenden Rosses weiß aufleuchten. Die Zeichnung unkorrekt, aber kühn und voll fieberhafter Hast, die Komposition schwungvoll, das Kolorit, wenn auch nachgedunkelt, von größter Pracht.

Aus der braunen Malerei leuchten hier und da einige Gewandstücke edelsteinartig mit Rubinenglut hervor. Während die Frauenköpfe sehr viel von Rubens und von van Dyck haben, sieht man einige kecke, mit Federhüten und Helmen bedeckte Jünglingsköpfe, die sehr an Caravaggio erinnern. Das Bild ist durch Übermalung alteriert worden, das Kolorit hat mit der Zeit nachgedunkelt, trotz alledem ist es als eins der bedeutendsten Gemälde genuesischer Kunst und als das Meisterwerk Valerio Castellos zu betrachten [7]).

In den Uffizien eine kleine Wiederholung.

7. Domenico Piola. Der Sonnenwagen. — Von derselben Größe, aber von ganz anderer Art als das eben betrachtete Kolossalgemälde, bedeckt es beinahe die ganze Wand. Es ist wie jenes von Rubens beeinflußt. Die Schule der Tenebrosi, insonderheit Caravaggio, hat aber keine Wirkung auf dasselbe ausgeübt.

Das lichte lachende Gemälde verdient zusammen mit Guido Renis Aurora in Palazzo Rospigliosi und derjenigen Guercinos in der Villa Ludovisi genannt zu werden. Neben dem feurigen Gespann vor dem Sonnenwagen läuft eine junge nackte Frau, die Blumen ausstreut und mit ihr eine jubelnde Schar von Amorinen mit Bogen und Pfeilen. Licht und Schatten sind wirkungsvoll verteilt. Hinter dem Sonnenwagen Diana mit einer riesigen Mondsichel, unter der sich aus braunen Tönen eine bacchantische Darstellung herauslöst, die vielleicht die Nacht symbolisieren soll. Es ist sicher das Meisterwerk Domenico Piolas, das in seiner schäumenden Lebensfülle, Heiterkeit und Sinnenfreude die Kunst des Tiepelo und seiner Schule antizipiert.

Auch andere genuesische Maler erinnern an Tiepolo und seine Schule, so Gregorio de Ferrari und Gio Andrea Carlone. Anderseits hatten die Genueser, wie ich in meiner früheren Schrift angedeutet habe, Verwandtschaft mit ihren Zeitgenossen in Neapel, so Domenico Piola mit Luca Giordano, Bernardo Strozzi mit Ribera und Il Calabrese, Alessandro Magnasco mit Salvator Rosa.

7) Valerio Castello konnte von seinem Vater Bernardo nicht persönlich Unterricht erhalten haben, da dieser schon 1629, als jener — 1625 geb. — noch ein kleines Kind war, gestorben ist. Doch hat er Vieles von seinen Werken gelernt. Nach Soprani (a. a. O. S. 340) hat Valerio überhaupt keinen Lehrer gehabt, dagegen soll er mit großem Eifer die Fresken von Pierino del Vaga im Palazzo Doria studiert haben und später von Correggio und Procaccini beeinflußt worden sein.

In der »Stanza del Autunno« hat Domenico das Deckenbild luftig, heiter und voll brio gemalt.

Stanza dell Primavera.

1. Paris Bordone zugeschrieben. — Bildnis einer jungen blonden Dame. Die in ein prachtvolles Gewand und Perlenschmuck gekleidete Frau steht neben einem mit hellgrünem Teppich bedeckten Tisch, worauf sie ihren rechten Arm lehnt. Es ist dem Maler nicht gelungen, dies Anlehnen glaubhaft zu machen. Die Karnation, namentlich des Gesichts, hat etwas Glattes, ja Geleckte.

Die ganze Gestalt tritt wenig hervor, eine gewisse Flachheit herrscht, es fehlt die Plastik. Nach alledem bin ich geneigt, gegen meine frühere Ansicht und gegen die der meisten Forscher wie Burckhardt und Bode (im Cicerone) und W. Suida das Bild nur als eine gute Werkstattwiederholung zu betrachten, die freilich auf ein herrliches Original zurückgeht [5]).

Einige Forscher (Bailo und Biscaro werden im Katalog zitiert) meinen, daß die Dame keine Venezianerin, sondern eine Genueserin darstelle, und weisen dabei auf die Stadtansicht am Meer, die durch das Fenster oben links sichtbar wird. Diese hat aber keine besondere Ähnlichkeit mit Genua und kann ebenso gut Venedig darstellen.

Das gerade gegenüber hängende männliche Portrait (Nr. 16) ist dagegen ein ganz vorzügliches echtes Portrait Paris Bordones.

2. Tiziano Vecellio zugeschrieben. Ritratto di vecchio patrizio. — Das Bildnis ist vielleicht von Beccaruzzi. Steht jedenfalls nicht auf der Höhe Tizians.

8. Tiziano Vecellio zugeschrieben. Ritratto di Filippo II di Spagna. Das Bildnis ist kein Original und die Zuschreibung wird auch im Katalog »antica attribuzione« genannt. Das vom Katalog hervorgehobene Bildnis in der Galerie Corsini in Rom (Galleria nazionale) ist auch nur eine Wiederholung. Andre Wiederholungen in Palazzo Pitti und in der Galerie zu Neapel. Das Original befindet sich in der Pradogalerie zu Madrid (Nr. 454).

4. Alessandro Buonvicino (il Moretto genannt) zugeschrieben »Ritratto di un naturalista«. Als das Bildnis eines Arztes bekannt. Malerisch ein Meisterwerk, sehr poetisch in der Auffassung, aber als Porträt oberflächlich, da der Kopf des Dargestellten wenig durchgearbeitet ist. Der Silberton des Kolorits könnte wohl auf Moretto deuten, welchem Meister das berühmte Bildnis fast einstimmig zuge-

---

[5]) W. Suida: Genua (aus der Serie »Berühmte Kunststätten«) S. 143.

schrieben worden ist. Nicht allein die mangelhafte Durchbildung des Gesichts, auch der Vergleich mit mehreren Bildnissen, z. B. mit dem prachtvollen Porträt eines Edelmannes in der Galerie Mocenigo zu Brescia macht es mir jetzt zweifelhaft, ob der große Brescianer der Meister ist. Morelli hat es schon früher für ein Werk eines Nachahmers erklärt. Bernhard Berenson hat es neuerdings dem Giulio Campi zugewiesen, und vielleicht nicht mit Unrecht. Dieser Maler verdient größere Beachtung, als ihm bisher zuteil geworden ist. In der Galerie Lochis zu Bergamo befindet sich ein männliches Bildnis, angeblich Cesare Borgia darstellend und keinem Geringeren als Lionardo da Vinci zugeschrieben. Dies Bildnis, welches nicht ohne Analogie mit dem sogenannten »Arzt« ist, habe ich schon vor vielen Jahren Giulio Campi zugeschrieben[9]).

Das Bildnis im Palazzo Rosso trägt die Jahreszahl MDXXXIII. Weiter unten sieht man noch ein B. Dies scheint jedoch später zugefügt zu sein, vielleicht um der Zuschreibung an Buonvicino eine Stütze zu geben.

7. Albrecht Dürer. Bildnis eines jungen schwarzgekleideten Mannes. Sehr verdorben. Durch die Übermalung kann man jedoch noch erkennen, daß es einmal ein bedeutendes Bildnis gewesen ist. W. Suida empfiehlt warm die Reinigung und bessere Aufstellung des Bildes und fügt nicht ohne Pathos hinzu: »damit das von den flauen Guido Renis und Guercinos ermüdete Publikum die übermenschliche Größe dieses einzigen Genius staunend verehre«. Eine Äußerung, die gewiß dem deutschen Herzen des vortrefflichen Forschers nicht weniger als seinem Kunstsinn alle Ehre macht. Ich erlaube mir jedoch zu bemerken, daß die Guido Renis und Guercinos, auch diejenigen in Genua, nicht durchaus zu verachten sind. Das Bild trägt das Monogramm und das Datum 1506.

Am hochhängenden Bild erkennt man eine Inschrift, die W. Suida so liest: »Albertus Dürer germano faciebat post virginis partum 1506.

5. Anton van Dyck. Reiterbildnis.

14. Frauenbildnis. — Bei den berühmten Bildnissen des Marchese Anton Giulio Brignole Sale und der Marchesa Paolina Adorno Brignole Sale werde ich mich nicht lange aufhalten. Ich habe sie schon in meiner früheren Schrift ausführlich erwähnt. Alles in diesen Bildnissen ist auf Vornehmheit gestimmt, aber eine schlichte Vornehmheit ohne Pose, wie sie nur van Dyck malen konnte. Bei Soprani und Ratti heißt es: »Er verstand seinen Cavalieren und Damen einen gewissen Ausdruck zu geben, so daß außer der Ähnlichkeit »anche lo spirito della lor nobiltà« sichtbar wurde.«

9) Die Galerie Lochis zu Bergamo. Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 266. Morelli hatte schon früher das interessante Bildnis Giacomo Francia zugeschrieben; neuerdings hat Gustavo Frizzoni es dem, dem Giulio Campi sehr verwandten Callisto da Lodi fragweise zugeschrieben.

Der Katalog zitiert eine Legende, wonach das letzte Bildnis in einer Nacht gemalt sein soll, nach einem Fest im Palazzo Doria, wo van Dyck, wie es heißt, von einer plötzlichen und heftigen Leidenschaft für die schöne Genueserin ergriffen wurde. Ein Blick auf das große, reiche, in allen Details fein ausgeführte Bildnis zeigt die Absurdität dieser Legende. Die beiden Bildnisse gehören in die glänzende Frühepoche seines genuesischen Aufenthalts (1622—1623). Eine Wiederholung des weiblichen Bildnisses befindet sich in der Sammlung des Herzogs d'Albercorn in London.

18. Ant. van Dyck zugeschrieben: Christus das Kreuz tragend. Die Bestimmung des Katalogs ist nicht haltbar. Das Bild zeigt deutlich die Hand Rubens. Es ist angestückelt, vielleicht nur ein Fragment. Nach Burckhardt und Bode um 1615 gemalt.

7. Genuesische oder venezianische Schule des 17. Jahrhunderts. Ritratto di Soldato. — Vielleicht Bruchstück eines größeren Gemäldes. Wurde früher mit Unrecht Tintoretto selbst zugeschrieben, während es nur zu seiner Schule gerechnet werden kann. W. Suida schreibt es dem Genueser Maler Ansaldo zu; eine Bestimmung, die mir sehr fraglich vorkommt.

12. Giovanni Bellini (mit Fragezeichen) zugeschrieben. Profilporträt eines älteren Mannes. Steht jedenfalls dem Bruder Gentile näher, doch kaum auf der Höhe seiner Kunst. Berenson schreibt es dem Veroneser N. Giolfino zu. Nach W. Suida ist es oberitalienisch in der Richtung Pisanellos.

15. Giacomo da Ponte zugeschrieben. — Bildnis eines Edelmannes und eines Kindes. Auf Tintoretto deutet namentlich der Knabe. Die Bezeichnung »Tintorettos Schule« dürfte hier am Platze sein.

17. Francesco Raibolini (il Francia) zugeschrieben. — Männliches Porträt. — Nicht Francia, ja kaum italienisch. Wahrscheinlich von einem oberdeutschen Meister, was der Katalog auch andeutet.

Stanza dell'Estate.

(Mit einer schwungvollen und festlichen Deckendekoration von Gregorio de Ferrari.)

4. 6. Hendrik Averkamp: Zwei kleine Tondi mit Schlittschuhläufern. Wurde früher mit Unrecht Giov. Brueghel genannt. Von W. Suida ebenfalls irrtümlich Esajas van der Velde zugeschrieben, jedoch schon in einem früheren Aufsatz von mir Averkamp zuerkannt [10]).

Beide mit dem Monogramm des Künstlers, ein H und ein A verbunden signiert.

[10]) Appendice al mio studio sulle Gallerie Brignole-Sale Deferrari. Archivio Storico dell' Arte. Serie II. Anno III.

5. Paolo Veronese (mit Fragezeichen) zugeschrieben. — Der Verfasser des Katalogs hat nicht mit Unrecht ein Fragezeichen an die alte Benennung gesetzt. W. Suida nennt das Bild zwar einen wahren Juwel unter den kleinen Bildern des Meisters und findet es unbegreiflich, daß ich in meinem früheren Artikel die Echtheit bezweifle. Es ist jedoch sicherlich nicht von Paolo. Das schwache und flüchtig gezeichnete Bild hat wohl ein leuchtendes Kolorit, zeigt aber nirgends die Hand des großen Veronesers; dagegen dürfte es von einem Nachahmer sein, der auch von der Bassano-Schule beeinflußt ist.

Lucas von Leijden zugeschrieben.

7. Männliches Porträt.

11. Hl. Hieronymus. Beide von verschiedenen Meistern, aber keins der beiden von Lucas. Das erste viel später, anfangs des 17. Jahrhunderts, gemalt.

10. Hans Holbein dem Älteren zugeschrieben. — Der hl. Hieronymus. — Das Bild hat mit Holbein dem Älteren nichts zu tun. In einer späteren Zufügung (S. 148) hat der Verfasser auch diese Zuschreibung aufgegeben und schreibt das Bild der provenzalischen Schule zu.

Caravaggio ist angeblich in diesem Saal durch zwei Gemälde vertreten. 14. Auferstehung des Lazarus wird von Burckhardt und Bode sehr gelobt, scheint mir im Gegenteil eine schwache und wenig ansprechende Komposition zu sein. Lazarus hebt sich nicht durch seine eigne Kraft, sondern zwei Riesenkerle müssen ihn mit Aufbietung ihrer ganzen Muskelstärke aus dem Grabe heben.

Auch koloristisch ist es wenig wirkungsvoll. Das andre Bild:

12. Santa Francesca Romana. — Ein übermaltes Fragment aus einem größeren Gemälde, hat mit Caravaggio offenbar nichts zu tun.

13. Bernardo Strozzi. Der ungläubige Tomas. — Die Auffassung ist sehr vulgär. Der Apostel, welcher als graubärtiger, kahler Greis dargestellt ist, steckt seine Finger tief hinein in die Wunde des Heilands. In der Malweise Strozzis lassen sich zwei verschiedene, ja entgegengesetzte Manieren unterscheiden. Ein Teil seiner Gemälde, so das hier erwähnte, ist in einem, wahrscheinlich von Guido Reni beeinflußten, blassen, bläulichen, kalten Ton, der andre, und zwar der bessere aus seiner früheren Zeit, in einem warmen, braunen, feurigen Ton gemalt. Zwei Bilder in diesem Saal zeigen diese frühere Manier:

16. Der hl. Paulus. — Nicht allein das warme, braune Kolorit, sondern namentlich die pastose kühne Technik erinnert an seinen holländischen Zeitgenossen Rembrandt. Es ist aber sehr die Frage, ob der schon 1644 gestorbene Genueser in seiner früheren Periode Rembrandtsche Bilder dieser Art zu Gesicht bekommen haben konnte. Daß Caravaggio Einfluß auf Strozzi

gehabt hat, ist sehr wahrscheinlich. Nach Grosso soll auch Guercino ihn beeinflußt haben. Das geht jedoch aus seinen Werken nicht deutlich hervor. Auch war Guercino zehn Jahre jünger als der Cappuccino. Rubens und van Dyck haben ihn vielfach beeinflußt. Auch ist eine Einwirkung von Velasquez nicht unwahrscheinlich.

20. Madonna, die dem Kinde zu speisen gibt. Es ist dasselbe Motiv, welches Gerard David in einem später zu erwähnenden Bild im Palazzo Bianco benutzt hat. Aber wie verschieden ist die Auffassung. Die Rollen sind vertauscht. Wie hausbacken und gemein ist die des Italieners! Wie fein empfunden, wie edel die des Niederländers! Bei dem Kapuziner ist es ein Bauernweib vom Lande, die ihr rotwangiges Knäblein füttert. Die gemeine Auffassung hindert natürlich nicht, daß das Bild mit seinem tief-leuchtenden kräftigen Kolorit vortrefflich gemalt ist.

Stanza dell'Autunno.

1. Leandro Bassano zugeschrieben. — Bildnis eines jungen, dunkelbärtigen Mannes, im Profil nach links sitzend, den Kopf dem Beschauer zugewand, ein aufgeschlagenes Buch haltend. — Das Kolorit ist leuchtend, ja tiefglühend. Roter Kupferglanz an den Zickzackfalten der Ärmel. Links Ausblick auf eine Landschaft mit einem Binnensee, worauf ein kleines Segelschiff. Gleich hinter der Fensteröffnung ein Bäumchen, an dem ein Wappenschild befestigt ist und um dessen Stamm ein Spruchband sich schlängelt, worauf geschrieben: »malu nil mali fero«. Auf dem mit einem grüngrauen Teppich bedeckten Tisch eine kleine Standuhr und viele Bücher. Der Dargestellte scheint ein Gelehrter zu sein. Das Bildnis hat mit Leandro Bassano nichts zu tun und geht entweder auf Jacopo Tintoretto oder auf dessen Sohn Domenico zurück. Gerade gegenüber hängt ein anderes Bild:

14. Jacopo Tintoretto zugeschrieben. — Es stellt einen schwarzgekleideten, in einem Lehnstuhl sitzenden alten Mann dar. Nach der Karnation und dem grünlichen Schatten im Fleisch könnte dagegen dies Bildnis von Leandro Bassano sein. Vielleicht hat man die Autoren der beiden einander gegenüberhängenden Bildnisse verwechselt. Neben dem Dargestellten ein rotbedeckter Tisch mit einer Glocke. Den Hintergrund bildet ein gewirkter Teppich mit Arabesken und Tierdarstellungen von zarten und blassen Farben. W. Suida möchte das Bildnis dem G. B. Castelli zuschreiben. Ich kenne jedoch kein Bildnis dieses hauptsächlich als Dekorationsmaler tätig gewesenen Künstlers, das hier als Vergleichsobjekt herangezogen werden könnte.

6. L u c a C a m b i a s o. Pietà. — Das Bild ist in seinem gewöhnlichen graugrünlichen, traurigen Ton gemalt, der hier freilich mit dem Gegenstand harmoniert.

2. B o n i f a z i o d e i P i t a t i. Anbetung der Könige. — Das Bild ist nicht ganz eigenhändig. Von dem Meister selbst dürfte höchstens die Jungfrau mit dem Kinde sein. Alles übrige ist der Werkstatt zuzuweisen. Das Bild wurde früher Palma Vecchio zugeschrieben.

J a c o p o B a s s a n o (mit Fragezeichen) zugeschrieben:

4. Presepe.

12. Die Schmiede Vulkans. — Echte Werke Jacopos sind sie nicht. Die Vermutung des Autors, daß sie von Leandro sein könnten, kann ich auch nicht teilen. Das erste ist wahrscheinlich von Francesco, das letzte eine Kopie nach einem Bild Jacopos.

7. G. B. G a u l l i (il Baciccio genannt). Das Jesuskind als Heiland dargestellt. — Nach dem Verfasser des Katalogs soll der Meister in Rom Raffael studiert haben. Das hiesige Bild zeigt jedoch, daß später Guido Reni sein Vorbild gewesen ist, was auch seine Zeichnungen im Palazzo Bianco bezeugen. Ein vortreffliches Bild von Gaulli ist neuerdings in die Nationalgalerie zu Rom gekommen. Als Bildnismaler wurde er hochgeschätzt. Er soll sieben Päpste gemalt haben. Bildnisse von ihm können wir heute in der Porträtausstellung zu Florenz bewundern.

9. B e r n a r d o S t r o z z i. San Francesco vor dem Kruzifix. — In kühlem, blassem Ton, kalt und oberflächlich behandelt. Wir werden später im Palazzo Bianco denselben Gegenstand in einer ganz andern Weise, großartig behandelt sehen.

10. G i o v. B e n e d e t t o C a s t i g l i o n e. Die Reise Abrahams. — Aus der dunklen Grundstimmung des Bildes leuchtet die hinziehende Karawane in bunten mosaikartigen Tinten hervor. Der Künstler hat, wie gewöhnlich, nicht vermocht, die Darstellung durch die rechte Verteilung der Farben im Schatten und Licht zu verdeutlichen und klarzulegen. Das Bild mit den vielen grell nebeneinander stehenden Tinten wirkt nur dekorativ wie ein orientalischer Teppich. Die Karnation hat den für die genuesischen Maler charakteristischen kirschroten Ton.

11. G i o v a n n i B e l l i n i zugeschrieben. Bildnis des Doktor Francesco Filetto. — Der Gelehrte steht hinter einer winkelförmig ausgeschnittenen Brüstung, die perspektivisch mangelhaft gezeichnet ist. Darauf die Inschrift: Fran Philet hus — doktor. Das Bildnis ist nicht von Giovanni Bellini. Es ist von einem Künstler, der stark von Giorgione beeinflußt ist. Die in meiner früheren Schrift ausgesprochene Vermutung, daß es möglicherweise ein Jugendwerk von Sebastiano del Piombo sein könnte halte ich nicht länger für wahrscheinlich. Frizzoni hat vielleicht

mit größerem Recht auf einen andern, von Giorgione beeinflußten Maler Bernardino Licinio hingewiesen. Doch ist diese Zuschreibung auch nicht ganz sicher.

14. Jacopo Tintoretto zugeschrieben. Nicht von Tintoretto, vielleicht von einem Genueser. W. Suida hat an G. B. Castello gedacht, was mir doch gewagt erscheint.

Stanza dell' Inverno.

1. Paolo Veronese zugeschrieben. Judith und Holofernes. — Prachtvoll im Kolorit, und wenn nicht von Paolo selbst, so doch von ihm in dieser Hinsicht nicht übertroffen. Neben die blonde Heldin, die Paolos Typus zeigt, wenn auch mit einem Zug ins Vulgäre, und deren weißes Fleisch Rubens nicht sinnlicher malen konnte, ist mit großer Kunst als effektvoller Kontrast ihre Magd, die grotesk-prachtvolle Gestalt eines Negerweibes mit sehr häßlichen Zügen, aber durchaus charakteristisch, die im Werke des Paolo Veronese kaum ein Gegenstück findet, gestellt. Gegen die in Gold schimmernden seidenen Draperien der beiden Frauen leuchtet das im Silberglanz strahlende Bettzeug des Holofernes effektvoll auf. Das mächtige olivengrüne Zelt, welches sich hoch über den gräßlichen Vorgang wölbt, verleiht dem wogenden Meer der kontrastierenden Farben Ruhe, Sammlung und Harmonie. Die Szene erfüllt uns mit Schauder und wir würden schnell den Blick wegwenden, wenn wir nicht übermächtig durch den Glanz und die Pracht des Kolorits gefesselt wären. Das Grausen vor dem Vorgang und das Angezogenwerden durch die glühende Pracht der Farben — diese doppelte Bewegung der Seele — erhöht in seltsamer Weise die Wirkung des Bildes.

Bernhard Berenson hat dem von Paolo beeinflußten Veroneser Battista Zelotti das Bild zugeschrieben. Wenn er darin Recht hat, dann kommt ihm als Nachfolger Paolo Veroneses der erste Platz zu. Denn so wenig wie im Zauber des Kolorits ist er in dem wirkungsvollen Aufbau der Komposition von Paolo übertroffen worden. Ein anderes koloristisch hochinteressantes Bild, das jedoch mit dem Bild in Genua wenige Berührungspunkte zeigt: Die Predigt Johannes des Täufers in der Galerie Borghese wurde schon von Morelli Zelotti zugeschrieben [11]).

2. Jacopo da Ponte zugeschrieben. Il conforto del prigionero vom Katalog genannt. Das Bild stellt einen schwarzbärtigen, alten Mann,

[11]) Pietro Caliari zitiert in seinem Werk über Paolo Veronese (Roma 1888 pg. 447) folgende Stelle aus einem alten Katalog, der sich im Archivico Palatino zu Modena befindet: »Mano di Paolo Caliari: una Giudita la quale ha tagliata la testa ad Oloferno ed è appresso il cadavero, quale sta sopra il letto con un braccio pendente ed ha avanti una donna mora, bellissima persona e della miglore maniera, figure grande al naturale e in tela alto quarto 11½, largo 11½.« Vgl. auch Campori: Raccolti di cataloghi 1870 pag. 442.

in schwarzen Pelz gekleidet, vor einem Kruzifix betend dar. Das eiserne Gitter am Fenster deutet darauf, daß der Mann sich in einem Gefängnis befindet. Die Zuschreibung an Jacopo Bassano muß ausgeschlossen werden. Ich habe schon in meiner früheren Schrift angedeutet, daß das Bild von einem Maler aus Brescia zu sein scheint. B. Berenson hat es später Romanino zugeschrieben. W. Suida denkt an Moretto. Die Verwandtschaft dieses Bildes mit den Apostelfiguren im großen Altarbild Savoldos in der Brera könnte vielleicht die Annahme rechtfertigen, daß dieser der Meister wäre.

3. Murillo oder der genuesischen Schule des 17. Jahrhunderts zugeschrieben. Madonna mit dem schlafenden Kinde. — Murillo, dem es früher allein zugeschrieben wurde, muß ausgeschlossen werden. Ich habe schon in meiner früheren Schrift das Bild einem von van Dyck und Murillo beeinflußten genuesischen Maler zugeschrieben. In seiner Studie über die Pradogalerie (Archivio Storico dell'Arte Anno VI pag. 224 schreibt G. Frizzoni Valerio Castello das Bild zu. Ihm folgen W. Suida und Jean de Foville. Ich finde diese Zuschreibung auch sehr begründet und füge hinzu, daß es sicher ein sehr frühes Bild von Valerio ist. Denn wenn auch eine Einwirkung seitens van Dycks und Murillos nachzuweisen ist, so ist es doch hauptsächlich von den Werken seines Vaters Bernardo Castello beeinflußt. Man vergleiche es mit der Heiligen Familie in der Bibliothek im Palazzo Rosso, die dem Bernardo zugeschrieben wird. Hier derselbe eigentümliche kirschrote Ton; hier die scharf abgegrenzten Schatten im Gesicht und die tief in Schatten gestellten Nebenpersonen. Ferner vergleiche man den Typus der Maria mit dem als Knaben dargestellten Jesus im Tempel in San Siro, ein sicheres Bild von Bernardo. Von diesem Künstler besitzt auch unsere Galerie einige Freskenfragmente aus dem Palazzo Sauli in Genua.

Der Verfasser des Katalogs meint, daß dies Bild, sowohl was das Kolorit, wie auch was die Komposition betrifft, von einem Gemälde »depinto in Genova dal 1622—27 conservato nella Galleria del Sig. Rodolfo Karm (Kann?) a Parigi« inspiriert sei [12]).

Paris Bordone. Diesem Meister werden in diesem Saal drei Gemälde zugeschrieben. 4. Greis im Pelzrock. — Es hat durch Verputzung sehr gelitten. Kann dem Meister nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden. Von Bode und Burckhardt wird es dem Jacopo Bassano zuerkannt.

[12]) In der Accademia Ligustica befindet sich ein für Valerio Castello sehr bezeichnendes Bild. Es stellt die Hl. Familie dar und ist von bezaubernder Farbenschönheit wie von Palma Vecchio inspiriert. Alles ist in Farbe aufgelöst. Auf die Form ist dagegen wenig Gewicht gelegt. So ist das Kind schwammig, ja seifenblasenartig aufgeschwollen, was die Form betrifft, das Fleisch aber venezianisch leuchtend. Das Kolorit, welches von tiefem Kirschrot und intensiv leuchtendem Blau aufgeheitert wird, hat einen rosigen Ton. In derselben Galerie ein Bild von Bernardo Castello von fast derselben Komposition, was beweist, wieviel Valerio von den Bildern seines Vaters gelernt hat.

9. Dagegen ist das Bildnis eines jungen Edelmannes ein ganz echtes und schönes Werk Bordones.

12. Große »Sacra conversazione«. Muß einst sehr anziehend gewesen sein, hat aber jetzt durch Übermalung sehr gelitten. Die Bedeutung des Bildes liegt mehr in der Schönheit der einzelnen Figuren und in der Landschaft als in der Komposition, die wie so häufig bei Paris Bordone sehr mangelhaft ist und hier ganz auseinander fällt. Sehr unglücklich ist zum Beispiel die Stellung des einen Engels rechts.

6. P. P. Rubens (mit Fragezeichen) zugeschrieben. Bildnis einer genuesischen Magistratsperson. — Der etwas leidend aussehende, alte, weltkluge Ratsherr schaut nachdenklich vor sich hin. Sein schwarzes Kleid ist mit schwarzen Spitzen ausgeschmückt, eine große schwarze Perrücke fällt in weichen Wellen über seine Schulter. Er stützt die eine Hand auf die Lehne eines Sessels. Hinter ihm fällt eine bronzefarbige Draperie herab. Das Fragezeichen ist sehr berechtigt. Das Bildnis hat in der Tat mit Rubens gar nichts zu tun. Nach W. Suida ist das Bildnis ein Werk des Genuesers G. B. Carbone, der als ein glücklicher Nachahmer von van Dyck bekannt ist, und ich muß mich dieser Ansicht anschließen. Man vergleiche es mit einem Bildnis von Carbone in Genua im Privatbesitz Aless. Giustiniani darstellend (abgebildet bei Suida pag. 179).

So wie die genuesische Kunst im ganzen an die ein halbes Jahrhundert später wieder aufblühende venezianische Kunst erinnert und diese gewissermaßen antizipiert, so erinnert dies Bildnis an G. B. Tiepolo und insonderheit an sein meisterhaftes Bildnis in der Galerie Querini Stampalia in Venedig [13]). Nur in einigen Details finden sich Anklänge an van Dyck. Ratti erzählt wohl, daß seine Bildnisse häufig von englischen Liebhabern als van Dycks erworben wurden. Aber eine solche eindringliche Charakteristik, wie sie der Genueser in dieser schlauen Gerichtsperson gegeben hat, das hat van Dyck in seinen Bildnissen nicht einmal versucht. W. Suida sagt sehr gut: »Eine fast düstre Verschlagenheit und scharfe psychologische Charakterisierung macht seine Porträtstücke kenntlich.«

8. Lionardo da Vinci zugeschrieben. Der jugendliche Täufer. — Der Katalog nennt es eine ausgezeichnete Kopie nach dem im Louvre befindlichen Original. Das bekannte Bild in der Louvregalerie ist aber auch kein Originalwerk von Lionardo. Ich habe in meinem Aufsatz »Italienische Bilder in der Louvregalerie« nachzuweisen versucht, daß diese Figur von Lionardo ursprünglich nicht als ein San Giovannino gedacht ist, sondern als Verkündigungsengel und erst später als jugendlicher Täufer umgebildet ist [14]).

---

[13]) Vgl. meinen Artikel: »La Galerie Querini Stampalia à Venise.« Gazette des Beaux-Arts 1909.

[14]) Repertorium für Kunstwissenschaft 1902.

Der Verfasser des Katalogs hat Unrecht, Lionardo da Vinci der »Scuola Lombarda« anzurechnen. Siehe: »Indice Cronologico« S. 141.

10. Giulio Cesare Procaccini. Sacra Conversazione. — Gehört zu den schönsten Bildern des Meisters. Von prachtvollem Kolorit. Stark von Correggio beeinflußt, namentlich in den lachenden Kindern und dem feinen Profil Marias.

11. Bernardo Strozzi. Die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Täufer. — Sie hat sich bequem niedergelassen, indem sie die Wange mit der rechten Hand stützt und in der linken ein offenes Buch hält, worin sie jedoch nicht liest. Auf einem Tisch ein Korb mit reifem Obst.

Beim ersten Anblick sollte man glauben, daß eine Obstverkäuferin vom Lande mit ihren beiden Kindern dargestellt sei. Erst bei näherer Betrachtung entdeckt man, daß es die Gottesmutter selbst ist und daß die Kinder Jesus und den kleinen Johannes darstellen. Die Madonna ist eine rotwangige Bäuerin. Die kleinen Buben spielen fröhlich miteinander. Alles atmet ländlichen Duft. Das Kolorit leuchtet auf mit feurigem Metallglanz. Kupfernes Rot und silbernes Weiß sind die dominierenden Töne.

15. Federigo Barocci (mit einem Fragezeichen). Hl. Katarina. — Das Fragezeichen ist sehr berechtigt, denn das sehr übermalte Bild ist höchstens Kopie oder Nachahmung.

Stanza della vita dell'Uomo.

7. 3. 10. 13. G. C. Procaccini. Vier Halbfiguren von Aposteln. — Scheint hier in der Formgebung von Michelangelo, im Kolorit von den Venezianern namentlich von Tizian beeinflußt. Procaccini ist Eklektiker, aber er läßt sich nur von den größten Künstlern inspirieren. Correggio, Michelangelo, Rubens (in einem Bild in der Turinergalerie, Parmegianino, im Altarwerk in S. Maria di Carignano) haben ihn alle mehr oder weniger beeinflußt.

Anton van Dyck. Der Meister ist auch in diesem Saal mit zwei großen Porträtdarstellungen vertreten.

2. Bildnis eines jungen genuesischen Edelmannes.

12. Bildnis der Marchesa Geronima Brignole Sale mit ihrer Tochter. Aristokratische Darstellungen von höchster Eleganz. Die vornehme Umgebung harmoniert hier, wie auch in den früher erwähnten Bildnissen, vollkommen mit den Figuren. Keins dieser Bildnisse ist intakt. Im letztgenannten ist doch die Gestalt des kleinen Mädchens gut erhalten, und was die Marchesa betrifft, ist es namentlich das schwarze Kleid, welches gelitten hat, wenn auch der Kopf nicht ganz unberührt erscheint.

4. Nicolas Poussin (mit einem Fragezeichen). Darstellung aus der Tobias-Legende. — Das Fragezeichen scheint mir nicht berechtigt.

Ich glaube jetzt, daß das kleine Bild, wenn auch nicht bedeutend, doch echt ist.

5. Garofalo (mit einem Fragezeichen). Sacra Conversazione. — Hier dagegen ist das Fragezeichen sehr an seinem Platz. Das Bild kann nur der Schule Garofalos angerechnet werden.

6. Adriaan van Ostade zugeschrieben. Wirtshausszene. — Kein echtes Bild, nur eine Nachahmung seiner Art, auch von Teniers beeinflußt.

7. Annibale Caracci zugeschrieben. Christus und die hl. Veronika. — Das Bild ist nicht von Annibale. Es dürfte von einem Künstler aus dem Kreis der sogenannten Tenebrosi sein.

Paolo Veronese sind in diesem Saal zwei Gemälde mit Unrecht zugeschrieben.

8. Der »Ritratto di Dama Veneziana« wird von Bode und Burckhardt ein charakteristisches Werk von Veronese genannt. Die junge Dame ist gewiß vorzüglich gemalt und sehr prägnant in ihrer eigenartigen Toilette, doch kaum von der Hand Veroneses. Die Tracht mit der spitz zulaufenden Taille und mit dem hohen steifen Spitzenkragen deutet schon auf eine etwas spätere Zeit, frühestens, wie ich glaube, aufs Ende des 16. oder den Anfang des 17. Jahrhunderts.

11. Die Verkündigung. — Dies Bild ist gewiß von Veronese abhängig, doch nur als schwaches Schulbild. Es scheint eine Variation eines Bildes in den Uffizien (N. 578) zu sein, das von Morelli Battista Zelotti zugeschrieben wird.

Abraham Teniers. 14. Wirtshausszene.

16. Bauerninterieur. — Beide Kleinbilder in der Galerie noch David Teniers genannt. Ich habe schon in meiner früheren Schrift auf die Signatur eines der Bilder hingewiesen: A. Teniers f., woraus hervorgeht, daß sie von dem jüngeren Bruder und Schüler Davids herrühren. Im Katalog jetzt richtig benannt. Sie haben übrigens wenig von der Art des bekannten Künstlers und stehen der Art Brouwers viel näher.

15. Perino del Vaga (mit einem Fragezeichen). Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes. — Schwaches Bild in seiner Art. In der Galerie Balbi-Senariga eine große Wiederholung desselben.

Palazzo Bianco.

Erster Saal.

4. Dom. Fiasella, Sarzana genannt, zugeschrieben. Rinaldo und Armida. — Scheint mir nicht von diesem Eklektiker oder dessen Schule zu sein, sondern von einem Nachahmer Strozzis.

27. Bernardo Strozzi zugeschrieben. Büste eines Propheten. — Dieser charakteristische Kopf scheint mir Ribera nahe zu stehen. Ist vielleicht von Luca Giordano.

Giulio Benso. 5. Einzug Christi in Jerusalem.

6. Die Fußwaschung.

28. Hl. Abendmahl (die Eucharistia darstellend). — Dekorative Breitbilder, durch Leichtigkeit der Erzählung und Größe und Macht der in schwungvolle Draperien eingehüllten Persönlichkeiten ausgezeichnet.

16. Bartolommeo Biscaino zugeschrieben. Presepio. — Das Bild trägt in der Galerie noch die frühere Bezeichnung G. B. Castiglione. Der Verfasser des Katalogs hat dem mit Castiglione verwandten Biscaino das Bild zugeschrieben. Ich möchte die Berechtigung bezweifeln. Der Typus der Madonna kommt wohl bei Biscaino vor, aber die stark bewegten Engel mit ihren phantastisch geschwungenen Draperien sind sehr in der Art Castigliones.

11[15]). Giovanni Rosa (Jan Roos) zugeschrieben. — Auch dies Bild ist vielmehr von Castiglione. Es zeigt denselben Charakter der Landschaft, dasselbe Kolorit wie das sichere Bild des Meisters Nr. 12[16]). In der früheren Ausgabe des Katalogs wurde es auch Castiglione genannt.

14. Pellegro Piola. Ein größeres und bedeutenderes Bild im Palazzo Rosso habe ich in meiner früheren Schrift erwähnt. Pellegro ist sehr verschieden von seinem Bruder, dem mutwilligen, leichten und kapriziösen Domenico. Nach Soprani ist er von Parmegianino stark beeinflußt. Der Kopftypus, der lange Hals, die langen spitzigen Finger erinnern in der Tat an den Meister von Parma. Im Kolorit dagegen macht sich der Einfluß des Meisters weniger geltend.

Allessandro Magnasco. Eine ganze Serie von Gemälden.

22. 23. Bizarria.

24. Scena patrizia in un giardino.

25. 26. Scene di briganti. — Dieser Künstler, bis ans äußerste kühn und bizarr, schwärzlich im Kolorit, frei und skizzenartig in seiner Pinselführung und Zeichnung, hat seine Zeitgenossen im höchsten Grade choquiert und auch kein Glück in seiner Vaterstadt gemacht. Er hat gewiß Salvator Rosa sehr gut gekannt. In seiner Sittenmalerei ist er ein Vorgänger Longhis. Doch gehört er zu den Tenebrosi und die Kunst Caravaggios ist sein Ausgangspunkt gewesen. In einigen seiner Gemälde ist er ganz abenteuerlich und phantastisch und erinnert an nichts in der Welt, es sei denn an einige Impressionisten unserer Zeit. In einem ganz dunklen und doch durch-

[15]) In der Galerie unter Nr. 12.

[16]) In der Galerie unter Nr. 11.

sichtigen Clairobscur stellt er mit ganz wenigen Pinselstrichen seine Figuren dar, hebt mit einigen grellen Streiflichtern das Wesentlichste hervor, so daß sie leben und in der natürlichsten Weise sprechen und sich bewegen. Seine Gemälde wirken abstoßend beim ersten Blick. Man muß sich an seine sonderbare Darstellungsweise gewöhnen. Dann wird man ihn doch zuletzt als ein ganz eigenartiges Talent schätzen lernen. Im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand befinden sich einige große Landschaften von ihm, die von Salvator Rosa sehr inspiriert erscheinen.

Zweiter Saal.

Gottfried Waals. Diesem nicht sehr bekannten Maler werden hier drei größere Gemälde zugeschrieben. Er ist in Köln geboren, kam ganz jung nach Italien, wo er sich, dem Katalog zufolge, in Rom und Neapel aufgehalten hat. In Genua wohnte er bei Bernardo Strozzi, der ein Bewunderer seines Talents gewesen sein soll. Später hat er sich in Savona und Neapel aufgehalten. Geburt und Todestag ist, so viel ich weiß, nicht bekannt. Bei einem Erdbeben kam er ums Leben.

4. 5. Zwei Winterbilder mit Schlittschuhläufern.

5. Der Frühling.

In der »Galleria Seconda« noch zwei große Landschaften. Alle diese Bilder sind von der vlämischen Kunst stark beeinflußt. Sie haben einen stark dekorativen Charakter und sind sehr mit Figuren besetzt. Nach Vergleich mit diesen Landschaften, namentlich mit Nr. 6 im zweiten Saal und Nr. 2 in der »Galleria Seconda« dürfte das große, sehr bemerkte Gemälde mit zahlreichen Figürchen im letzten Saal der Galerie im Palazzo Durazzo von Gottfried Waals sein.

Der vlämischen oder genuesischen Schule des 17. Jahrhunderts zugeschrieben. 17. 19. 20. 21. Tierbilder. — Der Verfasser des Katalogs glaubt in diesen Bildern Frühwerke des Castiglione zu erkennen. Mir scheinen sie dagegen von Sinibaldo Scorza zu sein. Man vergleiche sie mit dem Tondo mit Vögeln, Stanza dell'Estate, Nr. 17, Palazzo Rosso.

Dritter Saal.

Hier befinden sich vier figurenreiche Gemälde, die man kaum erwarten sollte in einer italienischen Galerie zu begegnen.

3. Das Abendmahl.

7. Die Auferstehung Drusianas.

22. Johannes der Evangelist, die Offenbarung schreibend.

24. Ein Mirakel des Apostel Johannes.

Diese Gemälde wurden früher irrtümlicherweise der holländischen Schule zugeschrieben, sind aber jetzt mit Recht Albert Bouts, dem Meister der Himmelfahrt Marias, wie er früher, ehe man seine Identität mit dem Sohn des Dirk Bouts erkannt hatte, genannt wurde. Über diesen Meister, der mit einigen oberdeutschen Malern wie Kulmbach oder Schäuffelein nicht ohne Verwandtschaft ist, habe ich in meinem Aufsatz »Quelques maîtres des vieilles écoles neerlandaises et allemandes à la Galerie de Bruxelles« in »Gazette des Beaux Arts« 1906 ausführlich berichtet. Die Bilder in Genua stammen aus SS. Annunziata del Guastato.

5. Nicolaes Maes. Porträt eines Edelmannes. — Dies Bildnis wurde im früheren Katalog der französischen Schule zugeschrieben. Ich habe zuerst das Porträt als Spätbild von Nicolaes Maes erkannt und die Signatur und ein undeutliches Datum 1675 oder 1676 entdeckt. Wie bekannt hatte Maes zwei Manieren. In der ersten von Rembrandt inspiriert, malte er einfache Szenen aus dem Volksleben mit saftigem Pinsel in tiefem, warmem mitunter glühendem Kolorit. In der zweiten, aus seiner späteren Zeit, ist er abhängig vom französischen Geschmack, leicht, glatt, flüssig, spitz und elegant. Das Porträt hier in einem fast eintönigen violetten Ton gemalt, gehört in seine zweite Manier. Der Katalog erwähnt nicht das Datum.

6. P. P. Rubens. Venere e Marte genannt. — Nach dem Verfasser des Katalogs stellen diese, als Venus und Mars bezeichneten Figuren, Rubens selbst und seine zweite Frau Helena Fourment dar. Die männliche Hauptperson, wenn auch mit porträtartigen Zügen hat keine Ähnlichkeit mit Rubens und die weibliche Figur ähnelt nicht mehr Helena Fourment als hundert andere weibliche Figuren in Gemälden seiner letzteren Zeit. Auch ist es sehr unsicher, ob Rubens bei den beiden Hauptfiguren an Mars und Venus gedacht hat. Der Krieger ist schon in vorgerücktem Alter, wahrscheinlich hat ein Freund ihm als Modell gedient, derselbe, der in der Ermitage zu St. Petersburg unter dem Titel Porträt eines Kriegers dargestellt ist. Auch in der Münchener Pinakothek befindet sich ein Bildnis, das mit unserm Krieger große Ähnlichkeit hat (beide reproduziert in Rosenbergs »Rubens« S. 88). Die weibliche Figur trägt eine kolossale silberne Vase auf dem Schoß, was kein Attribut der Venus ist. Ihr Typus kommt sehr häufig vor, z. B. sehr genau bei den drei Grazien in Stockholm und der Wiener Akademie. Es ist hier einfach eine Allegorie dargestellt: der Krieger zwischen Sinnlichkeit und Pflichterfüllung seines Berufs. Es ist dieselbe Idee, die »Herkules auf dem Scheidewege« zugrunde liegt, wovon ein auf Rubens zurückgehendes, wahrscheinlich von van Dyck ausgeführtes Gemälde in den Uffizien sich befindet. Hier ist freilich der Kampf sehr ungleich und der Kriegsmann schon ganz besiegt. Die Sinnlichkeit ist vertreten durch die wollüstige Frau, die den großen Weinbehälter auf dem Schoß hält, von dem üppigen

Silen, der in der Rechten einen Becher hochhält, ferner durch den Amorin unten, der das Schwert des Kriegers halb aus der Scheide gezogen hat, wodurch die Idee des Bildes sehr deutlich ausgedrückt wird. Die Pflichterfüllung dagegen ist nur vertreten durch eine häßliche Furie, die hinter dem Krieger zum Vorschein kommt und in der Linken eine brennende Fackel hält, wodurch, meiner Ansicht nach, der Krieg ausgedrückt ist. Frizzoni (a. a. O.) nennt diese Figur mit Unrecht l'invidia. Da die weibliche Figur den Typus von Helena Fourment hat, muß das Gemälde nach 1630 gemalt sein, was auch für das Bildnis in St. Petersburg gelten muß, welches Rosenberg irrtümlich um 1615 bis 1618 datiert.

W. Suida schreibt (S. 163): »Es ist noch nicht bemerkt worden, daß bei der widerlichen Anstückung später erst die unteren Partien der Gestalten, der alberne Amor und die Furie dazu gemalt wurden, über deren Deutung man sich seitdem vergeblich den Kopf zerbrach.« Dieselbe Ansicht scheint auch der Verfasser des Katalogs zu hegen. Meiner Ansicht nach haben doch beide Unrecht. Es ist augenscheinlich, daß die von Suida angegebenen Partien nicht von Rubens selbst gemalt sind. Sie sind offenbar von einem Schüler ausgeführt, aber sie gehören zum Plane Rubens' für das Gemälde und die Furie mit der brennenden Fackel und namentlich der Amor, der im Begriff das Schwert aus der Scheide zu heben, lassen, wie schon gesagt, die Idee des Gemäldes deutlich erkennen. In der Beschreibung des Gemäldes im Katalog ist auch irrtümlich angegeben, daß die beiden Hauptpersonen »procedone in moto di danza«, die Frau sitzt ganz ruhig auf dem Schoß des Kriegers, auch ist daselbst ein wichtiger Umstand vergessen: die Fackel in der Hand der Furie.

10. Scuola Tedesca del Secolo XVI. (mit einem Fragezeichen). Flucht nach Ägypten. — Das auf Kupfer gemalte Bildchen scheint eine im 18. Jahrhundert ausgeführte archaisierende Nachahmung eines Bildes aus der Zeit Dürers zu sein.

Manier des Rogier van der Weyden oder Niederländische Schule zugeschrieben. 8. 9. Abnahme vom Kreuze. 34. Der hl. Hieronymus. Die Annahme des Katalogs läßt sich kaum aufrecht erhalten. Der Verfasser hat aber später im »Errate-Corrige ed Aggiunte« eine andere Meinung ausgesprochen. Darnach sollten diese drei mit einander verwandten Gemälde der provenzalischen Malerschule des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören. Diese Schule hat sich besonders in Spanien und durch die Maler aus Nizza geltend gemacht.

11. Joachim Beuckelaer. Der Markt.

13. Pieter Aertsen. Die Köchin. — Ich nenne diese Bilder zusammen, da beide Künstler nahe verwandt sind und offenbar in dem Verhältnis von Schüler und Lehrer zueinander stehen.

Die naiv-derbe und realistische Auffassung ist ganz dieselbe, nur ist der Lehrer Pieter Aertsen viel heller und lebhafter im Kolorit als der Schüler Beuckelaer, dessen Figuren in schweren braunen Schatten stecken. In der Neapeler Galerie befindet sich eine ganze Serie von Gemälden von Beuckelaer. Das Gemälde ist nicht B bezeichnet, wie der Katalog sagt, sondern J B zusammengefügt.

Das Bild von Aertsen ist 1550 datiert. Es zeigt das Monogramm A P dazwischen einen Dreizack. — Ein ähnliches Bild in der Galerie zu Brüssel (Nr. 705).

12. Gerard David. Großes Triptychon mit der thronenden Maria und dem Kinde im Mittelbild, seitwärts die Heiligen: Hieronymus und Maurus. — Die frühere Zuschreibung des Bildes an Franz Flonis (!) geht auf Alizeri zurück. Ich hatte es schon in meiner früheren Schrift als Gerard David bestimmt. Ich muß hier zufügen, daß die thronende Maria mit dem Kinde, welches eine Traube hält, eine genaue Wiederholung des berühmten Bildes in Rouen ist.

18. Gerard David. Maria mit dem Kinde. — Die Darstellung ist ganz als Genrebild aufzufassen. Die Mutter gibt dem Kinde zu speisen. Das Motiv ist eigentlich so: das Kind greift den Löffel verkehrt an. Die Mutter lehrt es, wie man es machen soll. Ich habe schon erwähnt, wie edel diese realistische Darstellung des Niederländers gehalten ist, verglichen mit dem ähnlichen Bild des Italieners Strozzi. Ich habe in meiner früheren Schrift das kleine Bild ausführlich beschrieben. In den Galerien von Brüssel und Straßburg befinden sich ähnliche Gemälde. Es wurde früher Memling genannt, im neuen Katalog jedoch mit größerem Recht auf den Namen Gerard David getauft, dessen Art und Weise es viel näher steht. Es gibt in der Galerie noch ein drittes Gemälde von dem Meister:

19. Gerard David. Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes. — Nach W. Suida ist das Bild »in seinem völlig übermalten Zustand kaum mehr zu beurteilen.« Das dürfte übertrieben sein. Nur die Gestalt Mariens ist stark übermalt, doch ist auch hier das Antlitz verschont geblieben. Die übrigen Figuren haben wenig gelitten, und alle Köpfe sind gut erhalten. Ich habe schon in meiner früheren Schrift das Gemälde als Manier Gerard Davids bezeichnet. »Le figure, somiglianti a statue« schrieb ich damals, »nella posa d'une tranquillità rigida e muta, sembrano un la mento pietrificato.«

Das Gemälde stimmt in seiner Art und Weise sehr mit den beiden andern überein, so auch in Nebensachen; man vergleiche z. B. die eigentümlichen Strahlenglorien um den Köpfen der Heiligen im Triptychon Nr. 12 mit der Madonna und Johannes in Nr. 19 und dem strahlenförmigen Kreuznimbus um des Gekreuzigten Haupt in Nr. 19 mit dem des Christkindes in Nr. 12.

14. Aert van der Neer. Im Katalog nur »Paesaggio« genannt. Es dürfte als Nachtstück und zwar Mondlandschaft bezeichnet gewesen sein: die Spezialität des Künstlers. Auch ist die Signatur A. V. N. nicht erwähnt. Das Bild gehört zusammen mit dem herrlichen Ruisdael Nr. 26 zu den besten holländischen Bildern der Galerie.

Jan Steen. 15. S. Nicolas Fest. — Im Katalog Pasqua fiorità genannt. Kinder werden am Tag des S. Nicalas belohnt oder bestraft. Diese in all ihrer Naivität von größter Wahrheit. Ähnliche Kinderfeste in Rijksmuseum und in der Galerie zu Rotterdam. Das Bild ist undeutlich bezeichnet.

30. Wirtshausszene mit Tanz und Musik. — Jan Steen zugeschrieben und ihm in der Tat sehr nahe stehend. Doch kann es auch von einem ihm sehr nahe kommenden Nachahmer R. Brakenburgh gemalt sein. Einige der Figuren zeigen einen großen Einfluß von Adriaan van Ostade, so der violinspielende Bauer im Mittelgrund und ein andrer mit einem Glas in der Hand.

16. Schule Holbeins zugeschrieben. Bildnis eines Edelmanns. Französische Kunst in der Art von Clouet.

17. Pseudo Bles zugeschrieben. Triptychon: Mittelbild Anbetung der Könige. Flügel: Verkündigung und Flucht nach Ägypten. — Das Altarwerk wurde früher mit Unrecht Quentin Massys und Patenier zugeschrieben. Es gehört in der Tat in die Gruppe von Triptychons mit Anbetung der Könige als Hauptbild, die namentlich in der Brüsseler Galerie sehr vertreten sind und mit Recht oder Unrecht Herri met de Bles zugeschrieben werden, jedoch nur als schlechte Nachahmung oder schwache Kopie.

Anton van Dyck. Christus und die Pharisäer. — Van Dyck war in höherem Grad als die andern Künstler abhängig von dem Stoff, den er gestalten sollte. Wenn ein Vorgang sein Gemüt in Schwingung setzte, wie so manche seiner Beweinungen und Kreuzigungen Christi, wenn das Modell, das er poträtieren sollte, schön oder bedeutungsvoll war, dann hat er Meisterwerke geschaffen. Wenn der Gegenstand ihn kalt ließ, dann konnte er auch nur ein kaltes Bild hervorbringen. Das dürfte eben mit dem Zinsgroschenbild der Fall gewesen sein. Hier hat er die Gestalt des Heilands nicht empfunden. Er hat Christus als einen idealschönen Mann darstellen wollen, wodurch eine gewisse Leerheit im Ausdruck nicht zu vermeiden war. Man könnte sich darüber wundern, daß der Meister die tiefempfundene Gestalt des Gekreuzigten in S. Michele bei Rapallo und diesen konventionellen Christus in derselben Epoche gemalt hat [17]).

[17]) Über dies leider sehr schadhafte fast ganz unbekannte Meisterwerk von van Dyck werde ich in einer anderen Zeitschrift berichten.

Die beiden Pharisäer, offenbar von Rubens beeinflußt, sind besser gelungen. Das ganze Gemälde scheint, wie schon von andern bemerkt, unter dem Eindruck von Tizians berühmtem Bilde, jetzt in der Dresdner Galerie, damals in Modena, gemalt.

28. Hans Holbein zugeschrieben. Frauenbildnis. — Das Bild hat mit Holbein nichts zu tun. Der Verfasser des Katalogs betrachtet selbst diese Zuschreibung als irrig und möchte es vielmehr dem großen Anthonis Mor zuerkennen. Schon Gustavo Frizzoni hat, wie ich in meiner früheren Schrift angeführt habe, auf Mor als Meister dieses Bildes hingewiesen. Diese Zuschreibung hat gewiß vieles für sich, doch scheint mir das Bildnis für den großen Porträtmaler doch nicht bedeutend genug.

21. Albert Cuijp zugeschrieben. Landschaft mit Kaninchen. — Das Bild ist nicht von Cuijp.

33. Adriaan van Ostade zugeschrieben. Der Wandersmann. — Nicht von Adriaan, sondern ein recht gutes Bild von Isaak van Ostade.

29. Van Dyck zugeschrieben. Madonna mit dem nackten Kinde auf dem Schoß. — Schwach gezeichnetes und gemaltes Bild, aber feine Komposition. Besseres Exemplar bei Cav. Ardissone in Genua. Wahrscheinlich beide Kopien nach der Madonna del Melograno von van Dyck, heute nicht nachzuweisen, aber erwähnt von Jules Guiffrey in seinem Buch: Van Dyck, sa vie et son oeuvre [18]).

Vierter Saal.

4. F. Clouet zugeschrieben. Männliches Brustbild. — Auf hellgrünem Grund mit leicht skizzierendem Pinsel zart und weich gemalt. Meiner Ansicht nach nicht von Clouet sondern vielmehr von Corneille de Lyon. Derselben Ansicht ist M. Pol de Mont.

Bart. Esteban Murillo zugeschrieben.

5. S. Francesco d'Assisi. — Der kniende Heilige ist in Extase begriffen, während ein niederschwebender Engel ihm Trost bringt. Der Verfasser des Katalogs bezweifelt selbst die Zuschreibung und hält das Gemälde eher für ein Werk des Ribera oder für eines Neapolitaners »della scuola naturalista«. Die Zuschreibung des großen und bedeutenden Gemäldes an Ribera hat viel für sich. In der Pradogalerie gibt es ein ähnliches Bild des Meisters mit demselben Gegenstand, aber weniger bedeutend. Dagegen ist das Ribera zugeschriebene Bild: die Halbfigur des hl. Hieronymus (Nr. 13) nur von einem Nachahmer.

---

[18]) Nicht in der zweiten Ausgabe des Katalogs. Das Bild war nämlich eine Zeitlang durch Diebstahl aus der Galerie entfernt, wohin es jetzt wieder zurückgekommen ist.

20. Flucht nach Ägypten. — Dieses große, stimmungsvolle Gemälde steht dem Meister näher, doch bin ich von der Eigenhändigkeit nicht vollständig überzeugt. Es könnte auch von einem seiner vielen Schüler sein. In meiner früheren Schrift habe ich an Menesez Osozio gedacht.

21. Madonna mit dem Kinde. — Dies Gemälde ist ganz sicher kein Original des Meisters. Der Verfasser des Katalogs hält selbst die Attribution für zweifelhaft. Es dürfte, wie es nicht ohne Grund vermutet worden ist, zu der Art Murillos gehören, die fabrikmäßig für die Exportation nach Südamerika gemacht wurden.

9. Alonso Cano (mit Fragezeichen) zugeschrieben. Die Kommunion eines jungen Mädchens. — Das Bild in seiner glatten geleckten Malweise macht den Eindruck einer modernen Kopie.

Francesco Zurbaran. 11. Das Sterbesakrament. — Wohl das interessanteste und merkwürdigste Bild der ganzen Galerie. Einem sterbenden Heiligen wird das Sterbesakrament überreicht im Beisein vieler Mönche. Alle asketische Typen, erfüllt vom Jenseits. Die Gesichter, halb in Schatten, halb ins Licht gestellt, haben schon den mystischen Ausdruck des Fernseins, des Ablebens. Das sind alles Leute, die sich mit dem Leben entzweit und sich eine andre Welt gewählt haben. Sie sind eigentlich alle Sterbende, der Todeskranke im Bett hat nur einen kleinen Vorsprung. Hoher Ernst heiligt diese Bauerntypen, deren Naturalismus nicht wie derjenige Caravaggios auf Sensation angelegt ist, sondern in den Dienst einer transzendenten Idee genommen ist. Man hat Zurbaran den Caravaggio Spaniens genannt und hat damit dem Spanier großes Unrecht getan. Wenn Caravaggio durch grelle Licht- und Schattenwirkungen auf das Auge eine zwingende Macht ausübt, dann verschafft Zurbaran uns einen Einblick in die Abgründe des Seelenlebens. Es ist zweifelhaft, ob ein Einfluß überhaupt zu konstatieren ist. Die Meisterschaft, womit später Velazquez verstand die Atmosphäre sichtbar zu machen, findet sich schon bei Zurbaran. Das einfache und tiefe Lokal ist voller Luft. Trotz dem tiefen Ernst des Gegenstandes ist das Bild nicht eintönig. Viel schwere Pracht in den Farben. Namentlich machen die rosafarbigen, seidenen Vorhänge des Bettes sich stark geltend. Die Karnation hat grünliche Töne. Licht und Schatten kämpfen um die Herrschaft, doch die Schatten breiten sich mehr und mehr und bald wird die Nacht siegen.

10. S. Ursula. 12. S. Euphemia. — Diese lebensgroßen Heiligenfiguren zeigen dieselbe Technik, dieselbe eigentümlich ernste Farbenauffassung wie das eben erwähnte große Gemälde. Auch stimmen sie ganz überein mit dem Bild der hl. Casilda in der Pradogalerie. Sie sind also zweifellos authentische Werke des Mönchsmalers. Mit der mächtigen Darstellung des Sterbesakraments können diese unbedeutenden Heiligendar-

stellungen mit ihren hübschen Puppengesichtern doch nicht verglichen werden. Alle drei Bilder wurden von der Herzogin Galliera auf der Versteigerung Soult erworben.

P. P. Rubens (Kopie). 18. Bildnis Philip IV. von Spanien. — Es wurde früher Velazquez zugeschrieben. Ich hatte es aber schon in meiner früheren Schrift als Kopie nach Rubens bezeichnet und zwar nach dem Bildnis im Palazzo Durazzo, und nicht, wie der Verfasser des Katalogs meint, nach dem in der Pinakothek zu München.

19. Vincenzo Malò. Himmelfahrt Mariä. — Malò, in Cambray geboren, kam in jugendlichem Alter nach Antwerpen, wo er sehr von Rubens beeinflußt wurde. Er hat lange in Genua gearbeitet. Der Einfluß Rubens' zeigt sich hier vornehmlich in der üppigen Schar von Putten. Doch scheint auch Jordaens nicht ohne Einwirkung auf ihn gewesen zu sein. Übrigens wird die Zuschreibung an Malò, die mir wahrscheinlich vorkommt, nicht von allen angenommen. W. Suida schreibt das Gemälde dem Matteo Cerezo zu. Im Palazzo Durazzo wird auch ein ziemlich abweichendes Bild Malò zugeschrieben.

Schule des Nicolas Poussin zugeschrieben. 23. 24. Landschaften. — Ich habe schon in meiner früheren Schrift darauf aufmerksam gemacht, daß eins der Bilder mit einer ganz feinen, kaum sichtbaren Signatur versehen ist: H F von Lin 1726 (die Jahreszahl undeutlich). Die Gemälde, die damals irrtümlich Französischer Schule zugeschrieben waren, sind also nicht französisch, sondern von einem holländischen Maler. Dieser van Lin ist wahrscheinlich ein Verwandter des Schlachtenmalers Herman van Lin, Stilheid genannt, aus Utrecht gebürtig, dessen Wirkungszeit von 1650—1670 fällt. In der Gemäldesammlung von Turin findet sich eine heroische Landschaft in der Art Claude Lorrains, die dem Katalog zufolge H van Lint F R 1726 (ich habe die Signatur nicht deutlich lesen können) bezeichnet ist. Der Katalog schreibt dies Gemälde einem Henrik van Lint aus Antwerpen, Studio genannt, zu. Vielleicht rührt dies Gemälde vielmehr von Herman van Lin von Utrecht her. Ich kenne sonst nur einen Pieter van Lint aus Antwerpen, der eine ganz andre Art und Weise hat. Das große Bild in Turin ist dagegen sehr verwandt mit unserem Herman van Lin [19]).

26. Spanische Schule des 17. Jahrhunderts. Der Guitarrespieler. — Ein junger Mann, schwarzbärtig und ganz schwarz gekleidet, sitzt in lässiger Haltung in einem Lehnstuhl, die Guitarre spielend. Ein graues, durchsichtiges Helldunkel von feiner Wirkung füllt den ganzen Raum. Das Gesicht ist auch in schwärzliche Schatten eingehüllt, nur die Stirn wird

[19]) Vgl. meinen Artikel in Archivio Storico dell' Arte 1896.

vom Lichte leicht gestreift. Das einzige im Bilde, das farbig aufleuchtet, ist das weiße Notenblatt auf einem Tisch rechts, die braunrote Guitarre und die fein bewegte Hand. Nach Prof. Isola ist das sehr interessante, lebensgroße Bildnis entweder von Murillo oder von Velazquez. Ich möchte dagegen, wenn auch nur fragweise, auf die Möglichkeit hinweisen, daß es vielleicht von Domenico Theotocopuli herrühren könnte.

Fünfter Saal.

2. Moretto zugeschrieben. Madonna mit dem Kinde. — Das sehr anziehende Gemälde kann, meiner Ansicht nach, weder Moretto noch Romanino (W. Suida) zugeschrieben werden. Es ist vielleicht ein Jugendwerk von Calisto da Lodi unter dem Einfluß Morettos.

5. Lombardische Schule des 15. Jahrhunderts zugeschrieben. Großes Polyptychon mit S. Nicola da Tolentino als Hauptbild. Die Zuweisung des Altarwerkes, das viele Eigentümlichkeiten aufweist, an die lombardische Schule dürfte zweifelhaft sein. Der Katalog hat nicht bemerkt, daß in einer der Darstellungen der schiefe Turm in Pisa dargestellt ist. Ob das Gemälde nicht eher von einem pisanischen Meister gemalt ist?

7. Paolo Veronese zugeschrieben. Betender Knabe. — Die aufgemalte ovale Einrahmung ist später gemacht. Das Bild scheint ein Fragment aus einem größern Ganzen. Die Taufe auf Veronese, von W. Suida befürwortet, wird vom Katalog auch nur als »attribuzione« betrachtet. Gustavo Frizzoni denkt an Sofonisla Anguissola, B. Berenson hat es neuerdings fragweise dem Badile zugeschrieben.

8. Lombard.-Lionardische Schule (angebl. Kopie). Maria mit dem Kinde und dem kleinen Täufer. Die sich umarmenden Kinder gehen auf Lionardo zurück. Ein ziemlich schwaches Bild, aber keine Kopie [20]).

13. Orazio Lomi, Gentileschi genannt, zugeschrieben. Heilige Familie mit S. Franziscus und S. Katarina von Alexandria. Tondo. Nicht von Orazio Gentileschi und von dessen Tochter Artemisia, welcher W. Suida das Gemälde zuschreibt, kann es auch nicht sein, denn es hat durchaus den Charakter von einem in der Mitte des Cinquecento gemalten Bilde.

Übrigens war Artemisia Gentileschi hauptsächlich Porträtmalerin. Die hl. Katarina erinnert an Parmegianino, die übrigen Figuren an Gaudenzio

[20]) Früher besaß die Galerie noch ein Bild von einem lombardischen Meister, nämlich Giampietrino, irrtümlich Licinio zugeschrieben. Es ist mitsamt den vielen andern Bildern (proprietà Eredi Spinola bezeichnet) aus der Galerie verschwunden. Ein ganz unerkanntes Gemälde von Giampietrino befindet sich aber in Palazzo Durazzo: die hl. Magdalena darstellend, Antonio Solario (Zingaro) zugeschrieben.

Ferrari und seine Schule. Das Gemälde ist wahrscheinlich von einem von Parmegianino beeinflußten lombardischen Künstler.

Genuesische Schule des 17. Jahrhunderts. 15. Das Gastmahl in Emmaus. 16. Auferstehung des Lazarus. 17. Christus auf den Wellen gehend. 18. Christus heilt einen Blinden. — Diese Serie wurde früher Tiepolo zugeschrieben. Sie ist aber viel wahrscheinlicher von einem genuesischen Maler. Die große Vase in[21] Nr. 16 kommt auch in Strozzis Küchenbild im Palazzo Rosso vor. Die Gesichtstypen weichen aber von denjenigen Strozzis ab, für die namentlich die eingedrückten Nasen charakteristisch sind. Besser stimmen sie mit denjenigen eines andern Genuesers, nämlich mit Giulio Bensos überein.

Filippino Lippi. 19. Großes Altarwerk aus S. Teodoro mit dem hl. Sebastian als Hauptdarstellung. — Das Gemälde, welches merkwürdigerweise im früheren Katalog Fra Filippo zugeschrieben wurde, trotzdem es bezeichnet und 1503 datiert ist, habe ich in meiner früheren Schrift ausführlich erwähnt. Es zeigt den großen Niedergang des feinen Künstlers in seinen letzten Jahren. Ein Niedergang, der zu bedauern ist, da er doch im Jahre 1504, als er starb, erst 45 Jahre alt war (geboren um 1459, nach dem Katalog 1457).

Dem Katalog zufolge wurde es am Schluß des 18. Jahrhunderts restauriert. Es kam 1810 nach Paris und wurde 1816 restituiert.

21. Francesco Raibolini (als Kopie zugeschrieben). — Das Gemälde hat mit Francia nichts zu tun und gehört in die florentinische Schule.

24. Palma il Giovane zugeschrieben. Hl. Familie. — Von Palma Giovane ist das Bild sicher nicht. W. Suida hat es für den von ihm hochgepriesenen Luca Cambiaso in Anspruch genommen. Diese Zuschreibung ist nicht ganz sicher. Für Cambiaso spricht der Typus des Kindes, aber das volle und warme Kolorit stimmt wenig mit den meistens grauen und fahlen Gemälden des Genuesers. Auch würde man schwerlich in Genua ein Bild von Cambiaso einem andern Meister zuschreiben. Doch ist die Möglichkeit, daß Cambiaso in seiner phasenreichen Produktion auch dies Gemälde gemalt haben könnte, nicht auszuschließen.

26. Paolo Veronese zugeschrieben. Kreuzigung Christi. — Bedeutendes, stimmungsvolles, tiefgreifendes Altarbild, des Meisters durchaus würdig. Doch durch die schwarzen Schatten und durch das krude und schwere Kolorit, welches der Meister selbst bei den ernstesten Gegenständen nicht anwendete, von ihm abweichend. Das Haupt Christi von raben-

21) Ähnliche Vasen kommen auch in andern genuesischen Gemälden vor, z. B. in Domenico Piolas großem Bilde ebendaselbst.

schwarzem Haar und Bart ganz umkränzt. Der Körper mit sehr entwickelter Muskulatur und vielen anatomischen Details zeigt schwärzliche Schatten. Doch hat diese mächtige Kreuzigung mit der am Fuß des Kreuzes hinsinkenden, von Johannes und Maria Magdalena unterstützten Madonna so viel durch Restauration gelitten, daß sie in ihrem gegenwärtigen Zustand nicht leicht zu beurteilen ist.

28. Palma il Vecchio. Maria mit dem Kinde zwischen dem Täufer und Magdalena. — Wenn auch kein hervorragendes, doch sicher ein ganz echtes Bild des Meisters. Mit seiner hellen, kalten und kreidigen Karnation und der reichen Fülle des flachsgelben Haares, das in goldenem Glanze strahlt, ist es charakteristisch für die blasse Manier seiner Frühzeit. Kräftig leuchten die roten, blauen und orangefarbigen Draperien. In der Galerie Lochis zu Bergamo befindet sich eine ähnliche, doch viel schönere Komposition.

29. Antonio Allegri, Correggio genannt, zugeschrieben. Die Madonna in Anbetung mit dem Kinde. — Das Bild ist eine Kopie nach dem vielbewunderten Meisterwerk von Correggio in der Tribuna der Uffizien. Nicht eine »Wiederholung« des Bildes, sondern das Original befindet sich in Florenz.

Sechster Saal.

In diesem Saal, der der älteren und jüngeren ligurischen Schule gewidmet ist, befinden sich mehrere Bilder von Bernardo Strozzi. Darunter ist

5. Der hl. Franziskus, das Kreuz anbetend, hervorzuheben. Es ist eins seiner bedeutendsten Gemälde, vielleicht ganz vereinzelt in seiner Produktion dastehend. Was bei Strozzi überrascht, ist der tiefe Seeleninhalt dieses fast ganz monochromen Bildes. Der kniende Heilige, ganz als Weltverneiner aufgefaßt, drückt seine Wange inbrünstig an das in seinem linken Arm ruhende Kreuz. Er ist von einer Entzückung ergriffen, die ihm fast die Sinne beraubt. Über ihm kommt ein kleiner violinspielender Engel zum Vorschein, der mit seinem Saitenspiel ihn aufzurichten versucht. Eine so tiefempfundene Gestalt, ein so ausdrucksvolles Haupt findet man so leicht nicht mehr in Strozzis Werken [22]).

8. Antonio Brea (tätig 1504—1518). S. Antonio abate. — Auf Goldgrund gemalt. Schwaches, zurückgebliebenes Bild, das von der Schule in Padua beeinflußt erscheint. Wahrscheinlich hat es früher das Mittelstück eines Triptychons gebildet. Der Maler ist ein Verwandter des

[22]) Ein unbekanntes Altarwerk von Bernardo Strozzi befindet sich im Dom zu Rapallo: S. Petrus heilt durch seinen Segen einen Kranken, 3 Altar rechts.

berühmteren Ludovico Brea und auch des weniger bekannten Francesco Brea, aber dieser letzte kann nicht sein Oheim, wie der Katalog fragweise behauptet, sondern eher sein Neffe gewesen sein, da seine Wirkungszeit in die Jahre 1528—1562 fällt. Auf dem Bilde finden sich folgende Inschriften, die ich nach dem Katalog zitiere: »Hoc opus fecerunt magister Antonius et Antonius cunatus suo abitatores Nicie: valete 1504 di primo majus.« Und ferner: »In lo tempore de messer pre Joane mare retor de la dita Jesa et in tempore de Nicolosio marh. Biazo Cattarello Julia Raineri Carbiespine se fé esta maestà a lonor de De e de Santo Anthonio: 1504 primo majus.«

9. Francesco Brea (tätig 1528—1562). S. Fabiano papa. — Das Bild gehört nach Alizeri zu einer Ancona, die 1530 datiert ist. Diese beiden Bilder sind Neuerwerbungen aus dem Jahre 1909.

10. Emanuele Macari. Polyptychon in sechs Abteilungen. — Ein in hohem Grad zurückgebliebener und schwacher Meister. Scheint etwas von Signorelli beeinflußt, namentlich in der Gestalt des Johannes-Evangelisten. Das Altarbild ist 1519 datiert und bezeichnet: Manuel Macharius de Pigna faciebat.

13. Tommaso di Busaccio di Busca (tätig 1473—1484). Thronende Madonna mit dem Kinde. — Busaccio, ein schwacher, bisher unbekannter Künstler aus der Schule von Padua ist in Busca in der Nähe von Saluzzo geboren. Er hat zusammen mit seinem Bruder Matteo in Albenga gearbeitet. Er soll da in S. Bernardino urkundlich Gemälde geschaffen haben, die mit dem Datum vom 3. Mai 1473 versehen sind — und zehn Jahre später eine Ancona gemalt haben, mit dem Datum 3. Juni 1483. Er scheint teils von Cosimo Tura, teils von der Schule Crivellis beeinflußt. Namentlich erinnert der Rock der Madonna mit dem breiten Goldmuster, dessen Formen auf den Orient zurückgehn, an Carlo Crivelli. Das sonderbare Bild ist auf Goldgrund gemalt. Es zeigt folgende Inschrift: »tempore Franscisi mar .... Ambroxii chazolini massarii; per thomam de Busac ..... pictore di Buscha: MCCCCLXXVIII di XV maji.«

27. Pietro Guidi (tätig 1490—1530). Polyptychon. Madonna mit dem Kinde im Mittelbild. — Auf Goldgrund gemalt. — Dieser Künstler scheint mit dem eben erwähnten Tommaso di Busaccio verwandt. Er ist geboren in Teco in der Nähe von Albenga. Gehört der paduanischen Schule an und ist abhängig von der Art des Negroponte, des Carlo Crivelli und des Gregorio Schiavone sowohl was die Typen, als auch was die reiche Ausschmückung des Altarbildes mit goldenen Ornamenten betrifft. Im Mittelbild die Inschrift: »hoc opus fecit fieri v. p. cristoforus martinus p. voto ad laudem consorcie virginis marie MCCCCLXXXX die XV marcii«. In einem jetzt fehlenden Predellenstück soll der Name des Autors sich befunden haben.

Auch diese vier letztgenannten Gemälde sind Neuerwerbungen aus dem Jahre 1909.

18. Ludovico Brea. Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes. Die kniende Magdalena umklammert den Kreuzesstamm. Zwei klagende Engel umflattern den Gekreuzigten. — Ludovico, einer der einflußreichsten Maler der ligurischen Schule, ist im Jahre 1443 in Nizza geboren. In Genua werden ihm mehrere Gemälde zugeschrieben, die untereinander recht verschieden sind und ihm auch wohl nicht alle gehören. Das Altarbild im Palazzo Bianco wurde bei ihm im Jahre 1481 von einem gewissen Biagio de Gradi für die Kirche der P. P. Barnabiti: S. Bartolomeo degli Armeni bestellt. Das Altarbild ist unter dem doppelten Einfluß der provenzalischen und der niederländischen Kunst entstanden. Daneben scheint Brea von der vorlionardischen lombardischen Schule, namentlich von seinem Zeitgenossen Borgognone beeinflußt. So erinnert die das Kreuz umklammernde Magdalena sehr an dieselbe Heilige in einer Kreuzigung von Borgognone in der Certosa zu Pavia. Der Einfluß von Borgognone zeigt sich besonders deutlich in zwei Gemälden im achten Saal, den im Katalog nicht erwähnten Nr. 10 und 23. Sie stellen je drei Halbfiguren von Heiligen auf Goldgrund dar und sind wahrscheinlich von L. Brea oder stehen ihm jedenfalls sehr nahe. Ein anderes Bild, worin sich lombardische Einflüsse, doch nicht von Lionardo oder seiner Schule, wie Jean de Foville behauptet [23]), sondern von eben demselben Borgognone, geltend machen, ist das sogenannte, in S. Maria di Castello in Genua befindliche Ognissantibild, auch Paradiso und noch besser die »Vocazione dei giusti« genannt. Doch in diesem figurenreichen Bild macht sich auch eine Einwirkung von niederländischen Künstlern wie namentlich von Gerard David bemerkbar. Die Niederlande und Genua standen in fortwährender Verbindung. In Brügge zeigt man noch ein Haus, welches man das Haus der Genueser nennt. Das Bild gehört in seine letzte Epoche und ist nach Soprani: »Ludovicus Brea Niciensis faciebat, anno 1513« bezeichnet. In der fünften Kapelle rechts in derselben Kirche befindet sich eine Bekehrung Pauli von einem andern, mehr entwickelten Stil, die kaum unserm Meister zugeschrieben werden kann. Von einigen Forschern wird ihm auch die interessante Verkündigung in der dritten Kapelle links zugeschrieben, diese im Gegenteil ist früher und kann ihm in keiner Weise zuerkannt werden [24]).

---

[23]) a. a. O. S. 55.

[24]) Der Cicerone schreibt ihm aber noch in der siebenten Ausgabe die beiden letzterwähnten Gemälde zu und erwähnt das bezeichnete Ognissantbild mit keinem Wort. In diesem sonst so zuverlässigen Werk haben sich auch für die beiden öffentlichen Galerien in Genua verschiedene Irrtümer eingeschlichen. Der sogenannte Arzt, Moretto zugeschrieben, ist nicht 1553, sondern 1533 bezeichnet. Christus mit der Pharisäerin von van Dyck

Ein noch unerkanntes Gemälde von Ludovico Brea scheint mir das von Enrico Brunelli in L'Arte 1906 publizierte Altarbild, die sogenannte Madonna Greca in der Kirche S. Maria di Gesu in Alcamo Siciliano. Man vergleiche namentlich die knienden Frauen mit der dichten Frauenschar im Ognissantibild in S. Maria di Castello. L. Brea soll nach Bensa mit Giusto d'Alemagna zusammengearbeitet haben [25]).

Im Jahre 1490 vollendete er in Savona ein Altarbild von Foppa, dem Lehrer Borgognones. In unserer Galerie ist noch eine Halbfigur des Apostels Petrus, in sehr hellem Ton gemalt, ihm zugeschrieben (Nr. 13).

16. Luca Cambiaso. Die Heiligen: Hieronymus und Augustinus mit einem Stifter. Dieser stellt aber nicht Andrea Doria dar, wie man vermutet hat. Das Gemälde zeigt einen großen Stil und bedeutende Typen. Die Bilder Cambiasos sind von sehr verschiedenem Wert. Viele sind durch ihr graues, fahles, farbloses Kolorit wenig anziehend. Mitunter überrascht er durch die tiefe Empfindung und die edle Linienschönheit seiner fein aufgebauten Kompositionen. Das bedeutendste seiner Gemälde ist ohne Zweifel die Beweinung Christi in S. Maria di Carignano in Genua. W. Suida gebührt das Verdienst, auf diesen bedeutenden Künstler nachdrücklich hingewiesen zu haben. Er stellt ihn aber entschieden zu hoch, wenn er ihn mit Tintoretto zusammenstellt, als die beiden, welche die Nachwelt nicht begriffen hat.

Man gerät, sagt er, wenn man seine Werke aufsucht, in ein immer mehr wachsendes Erstaunen über diesen »wiederentdeckten« großen Meister. Besonders entzückt ist er von der Beweinung Christi in S. Maria di Carignano, und man verzeiht gern wegen der jugendlichen Begeisterung das Übertriebene des Ausdrucks: — — — — — »die Pietà Lucas ist das größte Werk genuesischer Malerei. Wer dieses Bild erlebt hat, wird am liebsten schweigen und andre nur hinweisen, daß auch sie schauen und von dem reinigenden Feuer dieses heiligen Schmerzes ergriffen werden mögen.« Cambiaso ist kein Künstler ersten und kaum zweiten Ranges, aber er hat dennoch Bedeutendes geschaffen und er verdient gewiß viel mehr Beachtung, als ihm bisher zuteil geworden ist. Am höchsten erhebt er sich doch in seinen Freskowerken und am originellsten ist er in seinen Zeichnungen.

20—25. Giovanni Raffaello Badaracco. 6 Kleinbilder mit mythologischen und biblischen Gegenständen. Dekorative Kleinbilder

---

und die Madonna von Palma Vecchio befinden sich nicht im Palazzo Rosso, sondern im Palazzo Bianco. Das große Bild von Rubens, Venus und Mars, ist unter verschiedenen Benennungen als in beiden Galerien seiend erwähnt, und zwar in der einen Galerie als 1630, in der andern als 1618 entstanden. Das Altarbild von Filippino ist schon lange nicht mehr in S. Teodoro, sondern in Palazzo Bianco. Das große merkwürdige Sterbesakrament von Zurbaran ist nicht erwähnt.

[25]) Tommaso Bensa, La peinture en Basse-Provence, à Nice e en Ligurie.

von koloristischem Reiz. Scheint in diesen Bildern von der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts beeinflußt. Man wird hier besonders an Andrea Schiavone erinnert. G. R. Badaracco war ein Sohn des Giuseppe Badaracco, der Andrea del Sarto nachgeahmt hat. Er starb im Jahre 1726, sein Geburtsjahr ist unbekannt.

Zeichnungen im Palazzo Bianco.

Die Handzeichnungensammlung im Palazzo Bianco ist sehr reich und enthält über 1600 Blätter. Die Zeichnungen alter Meister, die uns hier ausschließlich beschäftigen, rühren zum Teil aus dem 16., doch vornehmlich aus dem 17. Jahrhundert her.

Die venezianische, lombardische, bolognesische, genuesische, parmegianische, florentinische, römische, neapolitanische Malerschulen sind — mehr oder weniger gut — alle in der Kollektion vertreten. Auch findet sich in derselben eine begrenzte Anzahl nichtitalienischer Zeichnungen. Grosso und Pettorelli haben 100 von diesen Zeichnungen reproduziert, beschrieben und mit kritischen Bemerkungen versehen. Die Auswahl, die diese beiden Autoren getroffen haben, ist im ganzen lobenswert; ganz minderwertige Sachen sind kaum darunter zu finden, doch begegnet man in der Kollektion einigen Studien, deren Reproduktion sowie die daran geknüpfte Kritik man ungern vermissen möchte, teils wegen ihres inneren Wertes, teils wegen der Bedeutung, welche ihnen durch die Attribution gegeben ist. Andre Zeichnungen wären ohne großen Schaden unreproduziert geblieben.

Die Verfasser folgen in ihren Zuschreibungen den traditionellen Angaben der Galeriedirektion, doch so, daß sie diejenigen, welche ihnen zweifelhaft erscheinen, mit einem »asterisco« versehen und die Abweichungen in dem kritischen Teil des Werkes zu rechtfertigen suchen. Dieses »asterisco« bedienen sie sich in sehr vielen Fällen, und sie hätten sich seiner, ohne daß das Buch dadurch gelitten hätte, in noch mehreren Fällen bedienen können. Das gilt namentlich, was die nichtgenuesischen Zeichnungen betrifft. Die Zeichnungen der Genueser haben in Orlando Grosso einen so ausgezeichneten Kenner, daß Irrtümer hier fast nicht vorkommen.

Das Hauptgewicht der Kollektion liegt auf der genuesischen Schule. Genua hat keine ursprüngliche Malerschule. In ihren verschiedenen Phasen ist sie immer von fremden Einflüssen beherrscht. Die wenigen Maler und Werke, von denen wir aus dem Due- und Trecento Kenntnis haben, sind teilweise von den Byzantinern, teilweise von Giunta da Pisa, Cimabue und schließlich von Giotto beeinflußt. Auch sind sie zum Teil von außerhalb hergekommen. So wird ein Aimero da Como, ein Casareggio da Chiavari, ein Gerardo, ein Minardo, ein Manfredino da Pistoja, von dem sich einige

Freskenfragmente in der Accademia Ligustica befinden, genannt. Für das Trecento sind es die Maler von Savona, die den Ton angeben. Hier arbeiteten in den vierziger Jahren des Jahrhunderts Donato Fiorentino und Vanni da Pisa. Von einem Savonesen Michele und Angelo Picconi kennt man ein sehr bedeutendes fünfteiliges Altarwerk. In Genua selbst machten Taddeo di Bartolo, der aber nicht, wie Grosso meint, zu den Giotteschi gehört — und Barnaba da Modena ihren Einfluß geltend. Barnaba da Modena schmückte mit Beihilfe von Barnaba di Bruno da Siena und Angiolo Fiorentino den Palazzo Ducale mit Gemälden aus [26]).

Im Quattrocento machten sich wieder ganz andre Einflüsse geltend. Genua stand schon lange in regem Verkehr mit den Niederlanden, mit Gent und Brügge, in letzterer Stadt zeigt man, wie ich schon erwähnt habe, noch heute den Fremden das Haus der Genueser. Viele Gemälde wurden von genuesischen Kaufleuten erworben und nach Genua gesandt. Ich habe schon drei Gemälde von Gerard David im Palazzo Bianco erwähnt, ein sehr bedeutendes Altarwerk vom Meister des Todes Mariä befindet sich in S. Donato.

Bartolomeo Fazio erwähnt in seinem Buch »Liber de viris illustribus« ein Gemälde von Jan van Eyck, in dem Giovanni Battista Lomellini und seine Gemahlin Geronima porträtiert waren und ein sonderbares Bild von Rogier van der Weyden, eine nackte Frau mit einem Hündchen in einem Badezimmer, die durch einen Riß in der Wand von drei Jünglingen belauscht wird [27]).

Diese, im Verein mit oberitalienischen Malern wie Borgognone, Vincenzo Foppa und Pier Francesco Sacchi, bestimmten die ligurische Malerei des Quattrocento und die ersten Dezennien des Cinquecento. Hier sind besonders Ludovico Brea von Nizza, der auch sehr von der französischen Kunst beeinflußt ist, und seine Verwandten Antonio und Francesco Brea zu nennen. Ferner Giovanni Mazone und Lorenzo und Bernardino dei Fasoli.

Im Cinquecento kennt Genua so wenig wie im Tre- und Quattrocento eine ganz unabhängige Kunst. Hier macht sich vornehmlich die Schule Raffaels, namentlich durch den Einfluß der teilweise sehr bedeutenden Fresken von Pierino del Vaga im Palazzo Doria, geltend.

In erster Linie kommen hier Antonio Semini und seine Söhne Andrea und Ottavio in Betracht. Ferner als der größte Meister dieser Epoche Luca Cambiaso und der graziöse, leichte, farbenfrohe Freskante G. B. Castello, il Bergamasco genannt. Ich nenne noch Lazzaro Calvi: ein tüchtiger Dekora-

[26]) Vgl. Orlando Grosso: La pittura genovese, pag. 12.

[27]) Vgl. Orlando Grosso, a. a. O. p. 14, woselbst noch andre niederländische Gemälde erwähnt werden. — Hier muß auch die herrliche, kölnisch anmutende Verkündigung von Justus d'Allamagna im Kreuzgang von S. Maria di Castello genannt werden.

teur, aber nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen ein sehr schlechter Mensch, der seinen jungen Nebenbuhler Bargone vergiftet haben soll. Sein Schicksal beweist übrigens, daß in dieser Welt der Böse nicht immer von der rächenden Nemesis ereilt wird; denn er brachte es bis auf 105 Jahre (1502—1607) und hat gewiß dadurch unter allen italienischen Malern den Rekord der Langlebigkeit erreicht.

Die genuesische Malerschule hat im Gegensatz zu den übrigen Malerschulen Italiens ihre Glanzperiode im Seicento. Erst in diesem Jahrhundert entfaltet sich die genuesische Malerei in ihrer ganzen Pracht. Erst jetzt erwacht ihre von tausend Einflüssen beherrschte Kunst zu eignem Leben, ein leichtes, flüchtiges Flatterleben, ohne Ernst und Tiefe, aber voll Brio und Glanz. Ich denke hier nicht vornehmlich an Bernardo Strozzi, der von vielen — und in gewisser Hinsicht mit Recht — als der größte Maler dieser Epoche bezeichnet wird. Grosso nennt ihn — mit einiger Übertreibung — »unico pittore italiano del Seicento«.

Bernardo Strozzi ist Eklektiker, aber er versteht es ganz anders als irgendein Meister der sogenannten eklektischen Schule, die verschiedenartigsten Eindrücke in sich zu verschmelzen. Caravaggio hat ihn besonders inspiriert, Ribera hat ihn auch beeinflußt, dann die Niederländer des 16. Jahrhunderts wie Pieter Aertsen und Beuckelaer, zuletzt die großen und kleinen Vlamländer des 17. Jahrhunderts, Rubens und van Dyck in erster Linie, aber auch Cornelis und Lucas de Wael und vornehmlich Gottfried Waals (in Köln geboren), mit dem er eine Zeitlang in Genua zusammenwohnte. Später wurde er auch, und wenig zu seinem Vorteil, von Guido Reni und vielleicht auch von Guercino beeinflußt. Doch alle diese Elemente vermochten die frische und rohe Ursprünglichkeit seiner Individualität nicht zu beeinträchtigen.

Doch ist es nicht die feurige Kraft Strozzis, nicht sind es die farblosen und melancholischen Tafelgemälde Cambiasos, nicht die phantastische Pracht Castigliones, auch nicht die Naivität Sinibaldo Scorzas oder die Launenhaftigkeit des übrigens viel späteren Magnasco, was die eigentliche Essenz der genuesischen Malerei ausmacht.

Die genuesische Malerei hatte, als sie zu dem Selbstbewußtsein ihres Könnens gelangte und dadurch ihre Höhe erreichte, nur ein Ziel: die öffentlichen Gebäude, die Kirchen und Paläste ihrer bewunderten Vaterstadt »la Superba« prachtvoll auszuschmücken. Sie ist in eminentem Sinne dekorativ und nur dekorativ. Wenn man Genua verläßt und die Werke der oben genannten, zum Teil bewunderungswürdigen Meister sich in der Erinnerung verflüchtigen, was bleibt dann zurück, fragt Jean de Foville: »que reste-t-il alors, de tant de scènes mouvantes et colorées, qui dans notre mémoire se distinguent essentiellement de ce que l'on voit dans les autres villes d'Italie ou de Flandre? que reste-t-il que nous semble

vraiment propre à la ville des palais, qui n'appartienne qu'a a elle?« Mit Recht sagt er, das seien weder die Werke Breas, noch Strozzis, Castigliones usw. »... mais les plafonds du Bergamasque, les fresques emportées du Cambiage, les coupoles radieuses de Benso ou des Carlone, les ciels mytologiques du Piola, toutes ces architectures imaginaires que leurs pinceaux ont ajoutées à celles d'Alessi et de ses élèves amusent notre souvenir.« De Foville hat recht getan, auch die leichten und luftigen Freskogemälde des noch im Cinquecento tätigen Bergamasken, der als Vorläufer für die ganze Richtung gelten kann, sowie die Wandgemälde Cambiasos, der hier sein Bedeutendstes erreicht, zu erwähnen; aber er hätte noch die Tafelgemälde Valerio Castellos und Bartolomeo Guidobonos, die Deckenfresken Gregorio de Ferraris nennen können, sowie auch diejenigen Giov. Andrea Ansaldos. Diese leicht und kühn hingeworfenen Wand- und Deckenmalereien, sprühend von Leben und Farben, diese sind es, die wir in all ihrer glänzenden Oberflächlichkeit als den dauernden Ausdruck von Genuas Kunst in der Erinnerung behalten, dieser Kunst, die sich einerseits mit der gleichzeitigen Malerei in Neapel, namentlich mit der Luca Giordanos berührt, und die anderseits die venezianische Kunst des 18. Jahrhunderts antizipiert.

Unter den 100 Zeichnungen, die Grosso und Pettorelli aus der großen Handzeichnungensammlung des Palazzo Bianco zur Reproduktion ausgewählt haben, ist fast die Hälfte der genuesischen Malerschule gewidmet.

G. B. Castello, il Bergamasco genannt, ist mit einer leichten, geistreichen Federskizze: die mystische Vermählung der hl. Katarina von Ägypten vertreten (Nr. 28).

Von Luca Cambiaso befinden sich sechs geniale Federskizzen:

Nr. 29. Eine Sibylle, in einem großen Foliant schreibend, der von einem Putto unterstützt wird. Diese leicht hingeworfene, geistreiche Skizze ist offenbar von den Sibyllen Michelangelos in der Sixtina inspiriert. In der Handzeichnungssammlung des Louvre befindet sich eine ganz ähnliche Zeichnung, sowie auch eine Variation derselben. Auch von Nr. 33, Minerva darstellend, befinden sich im Louvre verschiedene Variationen. Die Studie ist von der Antike inspiriert. Auf eine antike Gemme geht wahrscheinlich Nr. 32, Apollo und Minerva, zurück. Auch von diesem Gegenstand befindet sich eine andre Version im Louvre.

Nr. 31, die hl. Magdalena ist bezeichnet: Cambiagi. In der sehr lebensvollen Studie zu einem Martyrium des hl. Laurentius (Nr. 34) bemerkt man die eigentümliche Manier Cambiasos, seine Figuren in geometrischer Weise durch kubische Formen zusammenzusetzen. Eine für Cambiaso charakteristische Zeichnung stellt Johannes den Täufer dar (Nr. 30). Außer diesen sechs Zeichnungen findet sich in dem Buche noch eine Studie: Hermes mit einer weiblichen Figur (Nr. 7), die dubitativ der lombardischen Schule zu-

geschrieben ist. Sie trägt die apokryphe Inschrift: Di man de Pelegrin de Bolonia. Diese Zeichnung scheint mir auch von der Hand Cambiasos zu sein.

Von Bernardo Castello finden wir die Vorlage für das Fresko, das sich früher in der niedergelegten Kirche S. Maria della Pace befand. Das Wandgemälde befindet sich jetzt in schlechtem Zustand im Palazzo Bianco. Getuschte Federzeichnung. Die beiden Zeichnungen, die den Namen des bedeutenden Valerio Castello tragen, gehören ihm nicht zu und sind ihm auch nur dubitativ zugeschrieben. Die eine, Diana und Endymion (Nr. 37) ist vielleicht, wie die Verfasser vermuten, von Guidobono, die andre dürfte vielmehr von Bernardo Strozzi sein, und zwar als erster Gedanke für eins seiner Wandgemälde im Palazzo Carpaneto in Sampierdarena. Die Zeichnung (Feder getuscht) stellt Curtius und die römischen Frauen dar (Nr. 38).

Eine sehr geistreiche getuschte Federzeichnung: Der bethlemitische Kindermord (Nr. 42) trägt nach der älteren Benennung mit Unrecht den Namen Francesco Merano. Die Zeichnung ist, wie die Verfasser richtig bemerkt haben, mit dem Namen Giov. Batta Merano bezeichnet und ist in der Tat auch eine Skizze für das Wandgemälde mit demselben Gegenstand, das sich in S. Ambrogio zu Genua befindet.

Von Giambattista Paggi sind zwei Federzeichnungen reproduziert, die eine (Nr. 43) stellt die Anbetung der Könige dar, die andere das Martyrium des hl. Stefanus (Nr. 44). Diese letzte ist eine Studie für das Gemälde, das sich früher in S. Ambrogio, jetzt in der Accademia Ligustica in Genua befindet.

Von Gregorio de Ferrari findet sich eine sehr charakteristische Schwarzkreidestudie: der Heiland auf Gewölk schwebend, dagegen ist die ihm dubitativ zugeschriebene Verherrlichung Mariä (Feder) wahrscheinlich, wie die Verfasser vermuten, von Guidobono (Nr. 50). Diesem Künstler ist dubitativ ein figurenreicher Federentwurf: S. Siro vertreibt einen Dämon aus einem Brunnen (Nr. 59), zugeschrieben. Diese Zeichnung ist wohl eher, wie die Verfasser bemerken, der erste Gedanke für ein Fresko von G. B. Carlone in San Siro zu Genua, jedenfalls ist sie nicht von Guidobono.

Von Giulio Benso ist eine ausgezeichnete, breit hingeworfene Federzeichnung vertreten: Die Marien an Christi Grab (Nr. 56). Leider ist von dem ihm verwandten bedeutenden dekorativen Maler Giov. Andrea Ansaldo keine echte Zeichnung reproduziert. Wohl ist ihm eine sehr geistreiche Federskizze: Darstellung Christi im Tempel dubitativ zugeschrieben. Wie der Vergleich mit der eben genannten Zeichnung zur Genüge beweist, ist sie aber auch von der Hand Giulio Bensos. Vielleicht ist sie, wie die

Verfasser vermuten, der erste Gedanke für sein Fresko in S. Annunziata in Genua (Nr. 57).

Die kühne, schnell hingeworfene Federskizze der Assunta von Raffaele Badaracco zeigt, daß dieser Künstler, der noch im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gewirkt hat, von den Venezianern des 16. Jahrhunderts inspiriert ist, wie auch seine Gemälde im Palazzo Bianco beweisen, denn diese geistreiche Skizze geht offenbar auf das Meisterwerk von Tizian zurück (Nr. 58).

Eine charakteristische Federzeichnung von Bernardo Strozzi ist: S. Francesco in Anbetung vor dem Kruzifix (Nr. 61) und eine allegorische weibliche Figur (Nr. 62). Eine dritte Zeichnung von Strozzi, die dubitativ Valerio Castello zugeschrieben ist (Nr. 38), habe ich schon erwähnt. Alle drei mit der Feder gezeichnet.

Nicht von Lorenzo de Ferrari, sondern von Domenico Piola sind: das Fragment mit einem fliegenden Engel und das Kinderbacchanal (Nr. 52 u. 53), wie auch unsere beiden Verfasser annehmen. Beides getuschte Federzeichnungen. Eine echte Zeichnung von Lorenzo de Ferrari ist dagegen die Verherrlichung Mariä, und zwar eine Studie zu dem Gemälde mit demselben Gegenstand im Palazzo Bianco. Von Domenico Piola sind noch vier Zeichnungen (Nr. 65—68) reproduziert, wovon Nr. 67, ein Bacchanal mit Putten, Ähnlichkeit mit den friesartigen Kinderdarstellungen im Palazzo Durazzo hat und wahrscheinlich als Vorlage für einen solchen gedient hat. Die figurenreiche getuschte Federskizze (Nr. 68), die Anbetung der Hirten, scheint sehr von Correggio beeinflußt, besonders von dessen »Nacht«.

Von dem jungen Bruder Domenicos, dem früh verstorbenen Pellegro Piola, finden wir den Entwurf zu einem Gonfalone: Madonna mit dem Rosenkranz zwischen den Heiligen Dominicus und Katarina, die aus der niedergelegten Kirche S. Domenico jetzt in die Accademia Ligustica in Genua gekommen ist. Ich nenne noch Zeichnungen von Tavarone, Bart. Biscaino, Allessandro Magnasco, Sinibaldo Scorza, G. B. Castiglione und von C. A. Tavella.

Von Zeichnungen aus andern italienischen Schulen erwähne ich hier einige der bemerkenswertesten: Die Federzeichnung einer Landschaft mit Bauernhütte, Tizian zugeschrieben (Nr. 1). Die Verfasser des Werkes anerkennen diese ältere Zuschreibung, deren Richtigkeit sie durch Vergleichung mit zahlreichen ähnlichen Zeichnungen in der Koll. Malcolm, in den Handzeichnungensammlungen im Dresdner Kabinett, im Louvre, in den Uffizien und in Lille zu rechtfertigen suchen. Ein Teil dieser Studien steht in der Tat Tizian nahe, gehört jedoch mit geringen Ausnahmen seinem Nachahmer Domenico Campagnola. Diesem bedeutenden Meister dürfte wahrscheinlich auch die Federskizze im Palazzo Bianco zugeschrieben werden.

Francesco Raibolini, il Francia genannt, wird auch ohne Vorbehalt eine getuschte Zeichnung zugeschrieben, die einen reitenden Jüngling, einen betenden Mönch und im Hintergrund vier spielende Figuren darstellt (Nr. 8). Der Jüngling auf dem Pferde hat gewiß viel von Francia, im ganzen jedoch ist die Zeichnung zu altertümlich und gehört gewiß einem verwandten Meister aus einer früheren Generation.

Von Simone Contarini sind zwei zarte Rötelzeichnungen (Nr. 16 u. 17) hervorzuheben. Sehr charakteristisch für Guercino ist die feine Federstudie einer Landschaft (Nr. 18).

Zwei Studien sind Correggio zugeschrieben. Die eine, Fragment eines Pastells, einen Engelskopf darstellend (Nr. 76), ist nach der Meinung der Verfasser vielmehr in der Art Pordenones, nach meiner Ansicht jedoch von einem späteren Nachahmer des Allegri. Die andre dagegen, eine schöne getuschte Federzeichnung, Madonna mit dem Kinde und der hl. Katarina, ist, wenn auch nicht von dem Meister selbst, so doch von einem ihm nahe stehenden Schüler.

Von Lelio Orsi da Novellare ist eine charakteristische Federzeichnung: Drei Bettler oder Pilgrime darstellend (Nr. 79). Das Blatt trägt die Inschrift: Lelio da Nuvolare alievo del Coregio.

Bartolomeo della Porta ist nach der älteren Angabe die Rötelzeichnung eines betenden Mönches zugeschrieben (Nr. 80). Nach der Meinung der Verfasser dürfte die Zeichnung eher von einem Künstler des Seicento herrühren, mir scheint sie jedoch in der Art Soglianis.

Bronzino ist mit Recht der Porträtkopf einer jungen Frau zugeschrieben. Schwarzkreide Nr. 82.

Zwei Zeichnungen von Stefano della Bella, eine feine Landschaftsstudie (Rötel) und die prachtvolle Federskizze einer Marine (Nr. 85 u. 86), verdienen hervorgehoben zu werden. Ebenso zwei dekorative getuschte Federzeichnungen von Polidoro da Caravaggio (Nr. 87 u. 88).

Mehrere Zeichnungen sind Federico Baroccio zugeschrieben. Unzweifelhaft echt und sehr charakteristisch für den Künstler ist eine Abnahme vom Kreuz (Schwarzkreide). Eine andre Abnahme (Feder und Rötel) stark von Raffael beeinflußt, ist ihm dubitativ zugeschrieben und zeigt auch nicht mit Sicherheit seinen Stil (Nr. 91).

Ein Martyrium der hl. Agate (Rötel) trägt die falsche Signatur: Taddeo Zuccaro. Nach der Meinung der Verfasser ist es von einem Nachahmer Guercinos, meines Erachtens nur ein Ricordo nach dem bekannten Bilde Sebastianos del Piombo, jetzt in der Pittigalerie. Von Salvator Rosa ist ein prächtiges Waldinterieur (Feder) mit einem an einen Baum gefesselten Ritter. Ferner die Rötelstudie einer vom Rücken gesehenen, stehenden

männlichen Figur, welche von den Verfassern vielleicht mit Unrecht bezweifelt wird.

Von nicht italienischen Meistern sind nur wenige, nicht sehr bedeutende Zeichnungen reproduziert. Es wundert mich, daß das interessanteste der nichtitalienischen Blätter nicht reproduziert ist, nämlich Albrecht Dürers von Engeln mit Marterinstrumenten umgebene Dreieinigkeit. Unten Windgottheiten. Getuschte Federzeichnung, mit dem Monogramm versehen (Museum-Nr. 1450). Doch auch unter den italienischen Zeichnungen befinden sich verschiedene, die mit größerem Recht denn viele andere hätten reproduziert werden sollen. Ich nenne: Nr. 66, Raffael zugeschrieben. Zwei jugendliche Reiter. Eine Studie oder vielleicht nur die Kopie einer Originalstudie von Eusebio di San Giorgio zu seinem großen Altarbild, jetzt in der Galerie zu Perugia (Sala XI N. 23), die sich im berühmten Skizzenbuch in der Akademie zu Venedig befindet [28]).

71. 8206. Perugino zugeschrieben. Taufe Christi. Meines Erachtens von Giannicola Manni. 102. 8237. Junge Frau mit einem kleinen Mädchen. Feder. Unter den vielen, Paolo Veronese zugeschriebenen Zeichnungen, die ihm am nächsten stehende.

63. 8198. Francia zugeschrieben. Grablegung. Reiche, stark gewundene, skulpturartige Draperien. Wahrscheinlich von einem der Cotignola.

---

[28]) Prof. Giulio Urbini hat das Verdienst, in seinem interessanten Artikel: Eusebio di San Giorgio (Augusta Perusia 1906) auf diese Zeichnung hingewiesen zu haben. Dem Verfasser zufolge dürfte das ganze Skizzenbuch von Eusebio herrühren.

Loyset Liedet, der Meister des goldenen Vließes und der Breslauer Froissart.

Von **Friedrich Winkler.**

Die Handschrift der Breslauer Stadtbibliothek ist schon mehrfach behandelt worden, und fehlt es auch noch an einer systematischen Untersuchung der überreich erhaltenen mit Miniaturen geschmückten Handschriften niederländischen Ursprungs aus dem 15. Jahrhundert, so dürfte gerade dieses Werk über Erwarten bekannter sein als so manches noch qualitätvollere Werk dieser Epoche [1]).

Immerhin ist auch hier noch nicht versucht worden, der ausführenden Künstler habhaft zu werden und andere Werke herumzugruppieren. Zum Teil liegt dies an dem so stark vernachlässigten Studium der niederländischen Miniaturmalerei.

Dabei bietet unser Werk wie die Mehrzahl dieser Manuskripte in jeder Hinsicht erwünschte Handhaben. Es war für Anton v. Burgund, den »großen Bastard«, gearbeitet [2]), wurde von David Aubert, dem meistbeschäftigten Schreiber des burgundischen Hofes, geschrieben und entstand um 1468.

[1]) Aus der Literatur nenne ich als wichtigstes: A. Schultz, Beschreibung der Breslauer Bilderhandschrift des Froissart, Breslau 1869. Die umfassendste und — wie gesagt werden muß — die beste Studie, die mit erstaunlicher Sicherheit die verschiedenen Hände der Miniaturisten herauserkennt: Salomon Reinach, Gazette des Beaux-Arts 1905, I. — Über den Schreiber der Handschrift, David Aubert, hat P. Mayer (Bibliothèque de l'école des chartes, 6 série, t. III, p. 304) und neuerdings vorzüglich H. Hymans (in Thieme-Beckers Künstlerlexikon) gehandelt. — Abbildungen bringt Onckens Weltgeschichte (Geschichte der Länder des Okzidents im Mittelalter von Hans Prutz, 1887), Schultz' oben zitiertes Werk, beide wenig treu, Kämmerers Memling-Biographie (Leipzig-Bielefeld, Serie der Knackfußmonographien) Abb. 1, und Reinach (a. a. O.). — Eine Publikation der bedeutenderen Stücke plant der schlesische Verein für Geschichte der bildenden Künste.

[2]) Sein Bild in Chantilly und Dresden (Kopie) von Memling. Das Exemplar in Chantilly gilt als das Original, ist aber auch nicht ganz einwandsfrei. — Über Anton v. B. vgl. neuerdings einen Artikel von Boinet (A. v. B. als Büchersammler) in der »Bibliothèque de l'école des chartes« 1906. Eine sorgfältige, aber nicht endgültige Zusammenstellung der ehemals im Besitze Antons befindlichen Handschriften. Ich füge noch eine Stallmeisterverordnung Karls des Kühnen im Wiener Hofmuseum, mit einer wunderhübschen Titelminiatur, hinzu, sowie cod. gall. 28 in München (Hof- u. Staatsbibl.), dessen drei Miniaturen von einem Meister aus der Nähe des Vrelant sind. Es gibt noch andre Werke dieses Anonymus.

Es handelt sich also zunächst darum, die ausführenden Künstler zu bestimmen. Bei den mangelhaften Nachrichten aus dem 15. Jahrhundert dürfen wir allerdings nicht erwarten, daß uns hier Aufschluß über die Namen wird. Wenn wir, wie ich hoffe, im folgenden einen der Künstler mit Namen belegen können, so ist das, wie gleich betont sei, nur ein Ausnahmefall.

Die Chronik des Froissart besteht aus vier dicken Foliobänden, deren jeder mit Miniaturen des verschiedensten Formates geschmückt ist. Miniaturen in doppelter und einfacher Spaltenbreite herrschen vor.

Die Miniaturen des 1. Bandes hat schon Schultz richtig geteilt. Sie weichen durchweg von den drei übrigen Bänden ab [3]), im 4. Bande treten die Meister des 1. ganz flüchtig nochmals auf.

Die Aufteilung vollzieht sich also so:

Meister A: Fol. 1 [4]);

Meister B: Fol. 6^v, 10^v, 11^v, 21, 30^v (und im 4. Bande: 8^v, 10^v, 50^v);

Meister C: Fol. 7^v, 15, 24, 35^v, 40^v, 50, 60, 71^v, 84^v (im 4. Bande Nr. 4 des Schultzschen Verzeichnisses;

Meister D: Fol. 93^v ff. bis zum Schluß.

Für den Stil des Meisters A scheint das Format maßgebend gewesen zu sein. Die Figuren sind doppelt so groß wie sonst; die durchgehende überzierliche Gespreiztheit der Figuren, ihr affektiertes Benehmen ist gegenüber gleichzeitigen Künstlern zu hölzerner Nachahmung herabgesunken. Meister B zweifle ich keinen Augenblick mit dem Brügger Miniaturisten Loyset Liedet zu identifizieren, wie ich weiter unten auszuführen versuchen will. Die beiden folgenden Meister sind insofern nur »Meister« oder selbständig zu nennen, als sie die Formensprache des B vergröbert und teilweise bedenklich liederlich reproduzieren.

Die drei übrigen Bände sind wesentlich klarer im Gesamthabitus. Mit Ausnahme der oben angeführten Bilder aus dem 4. Bande sind alle einheitlich im Stil, von einer Hand oder — seien wir vorsichtiger — aus einer Werkstatt stammend. Gewiß mag sich der Künstler von einem Gehilfen hier den Baumschlag, dort den Zierat der Rüstung, dort die Wolken malen gelassen haben, mag bisweilen seine Schaffensfreude der Gleichgültigkeit gegen die Aufgabe Platz gemacht haben, unbedingt ist festzuhalten, daß alle Miniaturen einen Stil, eine Gesinnung zeigen. Schon Schultz urteilte so. Auch Brann scheint das anzunehmen [5]). Es muß dies besonders betont werden, da Reinach gerade hier Unterschiede findet, die in keiner Richtung

3) So auch Reinach und Brann (in seinem Berichte über eine Ausstellung der Miniaturen, Revue archéologique 1903).

4) Schultz nennt noch fol. 8^v u. 10^v im 4. Bande, hat sich aber anscheinend nur verschrieben, die Bilder sind sicher von der Hand des Meisters B des 1. Bds.

5) a. a. O.

Geltung beanspruchen dürfen. R. unterscheidet einen Meister der Massenszenen, einen, der Bilder wie den Einzug Isabellas in Frankreich, Empfang Froissarts beim Grafen von Foix usw. geschaffen hat. Schon der Umstand, daß R. nicht genau angibt, wieviel Hände und an welchen Stellen diese gearbeitet haben, beweist die Undurchführbarkeit seiner Annahme. Es kann für jeden, der die Bände aufmerksam durchblättert, nicht der geringste Zweifel bestehen, daß, abgesehen von größerer oder geringerer Flüchtigkeit der Ausführung, die drei letzten Bände durchweg einheitlich in einer Werkstatt ausgeführt wurden.

Nun zu den Künstlern. Schultz deutete auf Liedet hin, ohne daß er sagen konnte, welcher der anonymen Froissartmeister mit ihm identifiziert werden müsse. Vrelant komme gar nicht in Betracht, da der Valerius Maximus (auch in Breslau befindlich, vgl. unten) wahrscheinlich von ihm sei (Schultz irrt sich hier, vgl. die Ausführungen am Schluß). Brann teilt nur seine Ansicht über die Aufteilung mit, sie stimmt mit Schultz überein. Graf Durrieu, der vortrefflichste Kenner, dem die Kunstgeschichte auf dem Gebiete der französisch-niederländischen Miniaturmalerei das fast ganz allein verdankt, was wir Scheibler, Friedländer, Hulin und so manchem anderen für die Geschichte der niederländischen Malerei verdanken, dachte 1889 an Tavernier [6]). Später hat dann Durrieu, wohl auch nur nach Photographien, die Miniaturen dem Meister des goldenen Vließes vermutungsweise zugeschrieben, den er nach Pariser Handschriften gruppierte und mit dem Hofminiaturisten Karls des Kühnen, Philippe de Mazerolles, zu identifizieren versuchte [7]). Nach den Abbildungen, die D. bringt, ist nun allerdings kein Zweifel möglich, aber dieser Meister hat nicht allein an dem Froissart gearbeitet. Reinach schließt sich, wenn auch etwas unbestimmt, D. an und verwirft die Attribution an Liedet.

Im 1. Bande wurden vier Meister unterschieden. Daß diese vier nichts mit dem Meister der drei übrigen Bände zu tun haben, wird allgemein zugegeben. Nun ist Meister B sicher Loyset Liedet. Dieser Meister, dessen Stil leicht kenntlich ist, wurde zuerst von Laborde [8]), Pinchart [9]) und Dehaisnes [10]) mit Werken in Verbindung gebracht. 13 Handschriften werden in Urkunden von ihm erwähnt und nicht weniger als 11 davon sind uns erhalten [11]). Sie weisen, soweit sie mir bekannt geworden sind, einen sich

[6]) Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France 1889, 162 f.

[7]) Revue de l'art ancien et moderne 1903, I.

[8]) Les ducs de Bourgogne, Preuves, t. I.

[9]) Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, 1865.

[10]) Ebenda 1882.

[11]) Vgl. die sorgfältige Zusammenstellung der Forschungsresultate bei J. van den Gheyn, Histoire de Charlemaine, avec des miniatures par L. Liedet. Bruxelles. Vromant. 1910.

gleichbleibenden Stil auf, der aber gar nicht geeignet ist, dem Kunstfreunde Respekt vor den Leistungen niederländischer Miniaturmalerei einzuflößen. Im Gegenteil, die Figuren sind überschlank [12]), mit stechendem Blick, eingeknickten Knien, langer, gerader Nase. Die Augenbrauen stehen senkrecht zur Nase, die Augen sind sehr gleichförmig gebildet, so daß den Gesichtern durchgängig etwas Unindividuelles anhaftet. Die Landschaft ohne Feinheit, der blaue Hintergrund mit zahllosen Buschreihen, dazu fast immer die gleichen langen, pappelartigen Bäume, die im Verhältnis zu den Figuren zu großen Architekturen usw. usw. Es muß unter diesen Umständen fast wundernehmen, daß man noch nicht versuchte, andere Handschriften um 11 beglaubigte Werke zu gruppieren. Vom Leben des Künstlers wissen wir nur, daß er 1460 noch in Hesdin wohnte, 1468 zuerst in Brügge auftaucht, 1469 dort in die Gilde aufgenommen wird und bis 1478 regelmäßig darin vorkommt. Mit diesem Jahre verschwindet er aus den Urkunden und wird wohl damals gestorben sein, zumal sich auch keine später datierten Werke von ihm gefunden haben [13]).

Die beglaubigten Werke seien hier kurz nach van den Gheyn aufgeführt:

1460 Titus Livius in 2 Bdn. (Paris, Arsenalbibl. Nr. 5087, 5088).

1468 »Vengance de Nostre Seigneur Jhesu crist.« London. Herzog v. Devonshire. (Die Identifikation ist erst kürzlich von Durrieu vollzogen.)

1468 »Histoire des nobles princes de Haynnau.« (Brüssel, 9244.)

1468 »La Bible moralizée«, mit 20 Miniaturen. Das Werk ist noch nicht wieder aufgefunden.

1468/70 R. de Montauban. 5 Bände. (Paris, Arsenalbibliothek; München, Hof- und Staatsbibliothek.)

1470 »Chroniques de France«, nach Gheyn mit keinem der vorhandenen Werke identifiziert, vielleicht das Breslauer Exemplar.

1470 »Songe du viel Pellerin«. 3 Bände. (Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 9200, 9201.)

1470 »Faits et gestes d'Alexandre«. (Ebenda, Ms. fr. 22 547.)

1470 Der »Karl Martell«. 4 Bände. (Brüssel Nr. 6—9.)

An sicheren Werken füge ich noch hinzu: Antwerpen (Plantin-Museum) eine Cicero-Handschrift (Nr. 46). Die Attribution stützt sich nur auf das aufgeschlagene Titelblatt, da ich den Kodex noch nicht näher untersuchen

---

[12]) Vgl. für die folgende Charakteristik besonders die Münchener und Brüsseler Handschriften. Erstere von Teuffel, München, photographiert (Nr. 1282—1335), letztere in der Publikation des Karl Martell in Brüssel (Nr. 6—9) von v. d. Gheyn publiziert; auch eine Postkartenserie (Verlag von Oest, Brüssel) gibt leidliche Proben.

[13]) Die Angaben über Liedet in Bradleys bekanntem Miniaturistenlexikon sind unzutreffend, da der Verfasser die Urkunden zum Teil völlig mißverstanden hat.

konnte. Brüssel (Kgl. Bibl.) Nr. 9392 (von 1461, auch nach Gheyn von unserem Meister); 9308 (vor 1467); 9967 (von 1448)[14]; 10 986 (auch nach Gheyn von L. L.); 9029; 9303/4; 9079 (von 1465). Haag (Kgl. Bibl.) AA 270 (Hubertuslegende).

Folgerungen aus den neuen Attributionen erlaubt nur Nr. 9967 Brüssel, das 1448 geschrieben wurde. Da die erste urkundliche Erwähnung Liedets von 1460 stammt, so könnte es nur erwünscht sein, ein Beweisstück in den Händen zu haben, daß L. schon um 1448 tätig war. Leider läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, daß die Handschrift wirklich auch schon 1448 geschmückt wurde, ja nach anderen Analogien ist eher das Gegenteil anzunehmen.

Der 1. Band des Froissart weist also Miniaturen von der Hand des L. Liedet auf. Ist in diesem Zusammenhange nicht eine urkundliche Notiz Pincharts[15]) merkwürdig, die ich erst nachträglich fand und die vielleicht auf unsere Handschrift bezogen werden kann?

1470 wird Liedet für 7 Miniaturen in den »Chroniques de France«, für 49 Buchstaben, Einband usw. bezahlt. Unsere Handschrift ist eine Chronik von Frankreich, sie wurde um 1468 geschrieben. Der Bezahlungstermin wäre nicht zu spät, wurde doch die berühmte Chronik von Hennegau[16]) 1450 geschrieben, während Zahlungen an die Miniaturisten noch 1467/68 geleistet wurden. Nur die Anzahl der Miniaturen stimmt nicht. Wir haben 8 Miniaturen dem Meister B alias Liedet gegeben. Ich kann leider nicht nachprüfen, ob hier ein Irrtum meinerseits vorliegt, möchte es aber nicht annehmen, da die Aufteilung ziemlich leicht ist, Irrtümer also nicht recht möglich sind. Nicht unmöglich anzunehmen, L. habe die eine oder andere Miniatur mehr ausgeführt.

Immerhin: ich lege den Wert nicht auf die zufällig erhaltene Urkunde, die vielleicht auf das Breslauer Werk bezogen werden kann, sondern auf die

---

14) Die Zuschreibung geschah schon vor einem Jahre, bevor mir das verdienstvolle Buch von Doutrepont, La litérature française à la Cour de Bourgogne zu Gesicht kam, wo diese Handschrift mit einer von Pinchart publizierten Urkunde in Verbindung gebracht wird, nach der Liedet 1470 27 Sols erhält für das Binden des Montauban (Arsenalbibl. u. München) und eines »Livre de Hélainne, mère de Saint Martin de Tours«. Unsere Handschrift ist nun ein »Livre de Hélainne« und von dieser läßt sich auch nachweisen, daß sie 1467 bereits einen gelben Einband, 1486 aber einen weißen hatte. Ist so schon wahrscheinlich, daß L. unsere Handschrift gebunden hat, so kommen wir stilkritisch zu dem sicheren Resultat, daß sie von L. auch gemalt wurde. Übrigens läßt sich das schon aus der Urkunde vermuten, da gewöhnlich — nach den Rechnungen zu urteilen — die Künstler für den Schmuck, die großen Buchstaben, den Einband und die Schließen des Buches zusammen bezahlt wurden.

15) a. a. O.

16) Brüssel 9242/44.

stilistische Übereinstimmung unserer Bilder mit dem Meister des Montauban, des Karl Martell, des 3. Bandes der »Chroniques de Hainnaut« usw.

Die übrigen drei Meister lassen sich kurz abfertigen. C und D stehen vollständig unter dem Einfluß des Liedet, und A bekennt sich auch zum Stile des Meisters. Immerhin ist er von einiger Selbständigkeit. Werke der drei sind mir sonst nicht zu Gesicht gekommen. Es wird sich kaum schon entscheiden lassen, ob wir es hier mit Werkstattgehilfen, denen freie Hand gelassen wurde, oder mit Werkstattinhabern zu tun haben.

In Band 2 ist Fol. 215, 223 u. a. etwas nachlässiger durchgeführt. Von 223 ab setzt eine Hand ein, die besonders in der Landschaft andere Farben verwendet. Vorzeichnung wie auch teilweise Ausführung durch den Hauptmeister möchte ich aber als ganz sicher annehmen. Auch in Band 3 findet sich einiges Flüchtige. Band 4 hat besonders zahlreich die Beischriften zu den Miniaturen [17]).

Wie schon Schultz behauptete, sind die Miniaturen der drei Bände tatsächlich aus einer Werkstatt, auf sie trifft Durrieu's Attribution »Meister des Goldenen Vließes« zu. Er ist der bedeutendste Meister in der Handschrift, wie er überhaupt eine höchst achtenswerte Stufe in der Kunst seiner Zeit einnimmt. Entspricht Liedet etwa den Brügger Meistern der Ursula- und Lucia-Legende, so reiht sich der »Goldene-Vließ-Meister« würdig einem Justus von Gent oder dem unverdientermaßen so wenig gekannten Meister des Kalvarienberges in St. Bavo in Gent an [18]). Der Miniaturist übertrifft einen Justus von Gent durch eine unerhörte Lebendigkeit der Darstellung, eine nimmer müde Plauderlust, durch amüsantes Detail, duftigste und frischeste Landschaftsdarstellungen und nicht zuletzt durch ein Kontrastieren und Verschmelzen von Farbwerten, das gegenüber Dirk Bouts rein flämisch-dekorativ wirkt und bewundernswerte Bildchen liefert. Seine Palette ist reicher als die des Bouts, seine Farbenzusammenstellungen sind kühner, aber ebenso oft tragen seine Werke das Gepräge der eiligen, ja flüchtigen Mache. Seine Städtebilder sind von einer Reichhaltigkeit und Zierlichkeit, die gerade im Froissart prächtig zur Geltung kommt. Bis zu Dürer hat kein Künstler solch fabelhaft lustige Randverzierungen entworfen, wie sie zwei Werke seiner Hand in Wien schmücken. Durrieu's Vermutung, daß dieser Meister des Goldenen Vließes identisch mit Philippe de Mazerolles, Hofminiaturisten Karls des Kühnen, sei, läßt sich zur Stunde noch nicht

---

[17]) Über diese häufig vorkommenden Angaben hat sehr anregend H. Martin in einer beachtenswerten Studie gehandelt (Revue archéologique 1904, t. II).

[18]) Das Stück wird ohne Grund dem Gerard v. d. Meire gegeben. Von dem Anonymus ist anscheinend nichts mehr erhalten. Schon Friedländer suchte auf der Brügger Leihausstellung 1902 vergeblich nach Werken des Meisters (vgl. den Bericht Friedländers, Repertorium 1903).

entscheiden. Aber es gibt noch — Durrieu unbekannte — Werke, die seinen Identifikationsversuch im günstigsten Lichte erscheinen lassen. So gehört die Titelminiatur eines Exemplars der Stallmeisterverordnungen Karls des Kühnen dem Meister (Wien, Hofmuseum). Das Werkchen hat laut Devise »nul ne s'y frote« dem Anton von Burgund gehört [19]). Am Schlusse findet sich die eigenhändige Unterschrift Karls des Kühnen. Sodann hat der Meister an einem Gebetbuche (Nr. 1857) der Wiener Hofbibliothek mitgearbeitet. Das Buch war bestimmt im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts in Brügge: eine einzige Seite — merkwürdig genug — ist zweifelsohne in der Brügger Werkstatt des Willem Vrelant ausgeführt worden (Fol. 51). Andere Seiten sind von unserem Breslauer Meister geschmückt, und nun gilt gerade dieses Gebetbuch, allerdings nur traditionsweise, für jenes, das die Bürger von Brügge Karl dem Kühnen schenkten und das Karl, da es ihm nicht reich genug geziert dünkte, von seinem Miniaturisten Philippe de Mazerolles ergänzend schmücken ließ! [20]) Außerdem war auf der Ausstellung des Burlingtone Fine Arts Club 1908 ein Gillion de Trasignies (Nr. 160) aus dem Besitze des Herzogs von Devonshire [21]), der ebenfalls von unserem Meister ist [22]). Das Buch war von Louis de Bruges bestellt. Nun, Mazerolles wie Louis de Bruges lebten in Brügge, und von letzterem ist bekannt, wie stark er die Entwicklung der Brügger Miniaturmalerei durch unaufhörliche Bestellungen unterstützte [23]).

Es ist nicht unsere Aufgabe, die Identifikationsfrage von Grund auf zu untersuchen [24]). Möge es genügen, am Breslauer Froissart für den 1. Band die Mitarbeit des L. Liedet nachgewiesen zu haben, für die drei übrigen einen Anonymus, von dem sicher Handschriften in Wien, Paris und London nachweisbar sind und der mit viel Wahrscheinlichkeit auf Philippe de Mazerolles, Hofminiaturist Karls des Kühnen, gedeutet wird.

In Breslau findet sich noch ein zweites Werk aus jener Epoche, ein Valerius Maximus (de dictis et factis Romanorum) in zwei Bänden, der

[19]) Für eine Photographie der Miniatur bin ich Herrn Kustos Dr. H. J. Hermann zu Dank verpflichtet.

[20]) Das Gebetbuch enthält — das soll nicht verschwiegen werden — künstlerisch viel bedeutendere Werke, die wohl noch später hinzugefügt worden sind. Sie sind das künstlerisch bedeutsamste Übergangsglied zum Brügger Stil der Breviarium Grimani-Gruppe, das ich kenne. Eine Abbildung aus dieser Serie in Woltmann-Woermanns Geschichte der Malerei, II. Bd., die natürlich von der Zartheit der Farben, wie der prächtigreichen Phantasie des Meisters keine Vorstellung gibt.

[21]) Lichtdruck in dem Publikationswerk der Ausstellung.

[22]) Schon Mély (Gazette des beaux-arts, 1910, Septemberheft) schrieb es dem Meister des Goldenen Vließes zu.

[23]) Vgl. den Artikel des Grafen Durrieu über Alexander Bening (Gazette des beaux-arts 1891).

[24]) Das Material ist schon nach meinen Notizen erweiterungsfähig.

auch aus dem Besitze des großen Bastard stammt. In Band 1 sind die Miniaturen alle aus einer Werkstatt hervorgegangen. In Band 2 scheint von Fol. 74 ab ein Schüler zeitweilig die Ausführung übernommen zu haben; Fol. 113 ist wieder vom Hauptmeister; mit Fol. 115^{v} setzt sicher ein unter dem Einfluß des Meisters des Goldenen Vließes gebildeter Meister ein. Nicht ausgeschlossen ist, daß es der Meister des 1. Bandes ist, in Anlehnung an den einflußreichen Künstler. Fol. 170 ist wieder von dem Hauptmeister, den wir A nennen wollen; er hat wohl die Leitung des vollständigen Buchschmuckes in den Händen gehabt. Von Fol. 170 ab führt er das Werk, oft von Gehilfen unterstützt, zu Ende.

Auch dieser Hauptmeister A läßt sich mit anderen Werken verbinden. Sicher gehört ihm ein Manuskript des »Jacques le Grant, livre des bonnes moeurs« (Paris, Privatbesitz)[25]. Die Typen, Hände, überschlanken Figuren, die Zeichnung der Grasbüschel und der Baumschlag sprechen für einen Meister. Als stilistisch verwandt, nicht aber aus der gleichen Werkstatt, nenne ich noch Cod. gall. 15 (München), Nr. 9359/60 und 10 977/79 (Brüssel, beide von einem Meister), Y 406 (Haag) usw. usw.

Erreicht der Künstler auch nicht die Bedeutung des Meisters des Goldenen Vließes, so erscheint sein Stil fast wie eine gesunde Korrektur des hyperpretiösen Stiles des arbeitsamen Liedet.

---

[25]) 2 Lichtdrucke bei Boinet (Bibl. de l'école des chartes 1906).

Der Baumeister und Stückgießer Hans Felber von Ulm, dessen Beziehungen zu Nürnberg und Todesjahr. Nachträgliches zur Biographie Konrad Heinzelmanns.

Von **Albert Gümbel.**

In der Ausgabe der Rechnungen des Chorbaus von St. Lorenz zu Nürnberg unter der Leitung Konrad Heinzelmanns [1]) hat Verfasser gelegentlich der Zusammenstellung der uns über diesen schwäbischen Baumeister vorliegenden Nachrichten auch den Namen Hans Felbers von Ulm genannt, der 1429 Heinzelmann, der bisher in Ulm gearbeitet hatte, zu seinem Vertreter beim Bau der Georgskirche zu Nördlingen bestellte. Auch glaubte er annehmen zu dürfen, daß Felber der Lehrmeister Heinzelmanns in der Handhabung des schweren Geschützes gewesen sei, von welcher Geschicklichkeit letzterer auch in Nürnberg Proben im Wetteifer mit anderen Büchsenmeistern ablegte [2]).

---

[1]) Repert. f. Kunstwissenschaft, Bd. XXXII.

[2]) Ich habe damals den Ratsverlaß vom 28. Oktober 1444 erwähnt, durch welchen zwei Nürnberger Ratsherren und der Stadtbaumeister angewiesen wurden, »meister Conr[at] zu S. Lorentzen (= Konrad Heinzelmann) und sust meer meister« zu bestellen und um ein Kleinod mit der großen Büchse (= Geschütz) schießen zu lassen. Doch war mir die Bedeutung dieser Nachricht entgangen. Es scheint sich bei diesem Vorgang um eine Art Probeschießen in Hinblick auf eine in Aussicht genommene Bestallung Heinzelmanns als Büchsenmeister der Stadt Nürnberg gehandelt zu haben. Denn tatsächlich wurde unser Werkmeister von St. Lorenz am 26. Februar des folgenden Jahres 1445 auch zum städtischen Büchsenmeister mit einem Jahresgehalt von 20 Gulden bestellt. Also ganz das gleiche Verhältnis, wie es zwischen Felber und der Stadt Ulm bestand! Der Eintrag über die Bestallung Heinzelmanns befindet sich in einem Ms. des K. Kreisarchives Nürnberg Nr. 296, betitelt: Allerley Bestallungen und Schulden der Losungsstuben. Er lautet dort (fol. 42 a):

Conrad Heintzelman püchsenmeister. Zu wißen, man hat Conrat[en] Heintzelman zu eym püchsenmeister bestelt, das er den burgern vnd der stat dienen vnd gewarten sol ein gantz Jare schierstkunftgit. vnd man gibt Im dass[elb] Jare pro solario 20 gulden, All goltvasten 5 gulden, anzutreten Penthec[ostes] schierst. vnd [er] hat der püchsenmeister aid gesworen, der Im buch cum Januis folio XI geschr[iben] steet. Actum feria VI^{a}. post Kathedre Petri (= 26. Februar) Anno (14)45to.

Der Büchsenmeistereid hatte den Inhalt, daß der Neubestellte der Stadt mit seiner Kunst bei Allem, was ihm aufgetragen wird, und wozu man seiner bedürfe, »zu püchsen,

Haben sich auf diese Weise bisher schon mittelbare Berührungen zwischen Nürnberg und dem Ulmer Meister ergeben, so besitzen wir aber auch Nachrichten über direkte Beziehungen Felbers zur Reichsstadt, die Gegenstand vorliegender Untersuchung sein sollen. Diese dürfte um so willkommener sein, da sie Aufschluß über das in der Literatur bisher nicht bekannt gewordene Todesjahr Hans Felbers des Älteren gibt und damit einen festen chronologischen Anhaltspunkt für weitere Forschungen über die künstlerische Tätigkeit der Felber, insbesondere Hans Felbers des Jüngeren.

Die letzte Zusammenstellung der uns über Hans Felber d. Ä. bekannten Daten hat, soviel ich weiß, Alfred Klemm in seiner Abhandlung »Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750« (Württ. Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, Jahrg. V, 1882) gegeben [3]. Die Nachrichten über Felber befinden sich dort unter Nr. 46. Hans Felber von Ulm (Hans von Ulm) 1416—44. Nachdem Klemm bemerkt hat, daß es kaum einen unter den Baumeistern gebe, dessen Bild infolge der verschiedensten Angaben und Kombinationen so unklar in der Geschichte hin- und herschwanke, wie das bei Hans Felber der Fall sei, leitet er dessen Biographie mit den Worten ein: »Die erste gesicherte Angabe scheint die zu sein, daß Hans Felber 1416 als Brunnenmeister genannt wird und im gleichen Jahr einen Wasserturm in Augsburg baute.«

Gleich hier ist ein chronologischer Irrtum Klemms zu berichtigen, den er mit allen älteren Biographen Felbers teilt, die zur Sache noch weiter zu berichten wissen, daß der Ulmer Meister diesen Augsburger Wasserturm »beim Hauptstätter Tor« erbaut und zugleich eine neue Wasserleitung eingerichtet habe, welche das Wasser bequemer als vorher in Teicheln (Röhren) von Föhrenholz durch die Stadt in die großen Röhrbrunnen leitete [4]. Diese Tatsache ist zwar richtig, nicht

pulver oder andern sachen«, getreulich dienen solle; bei Verwendung außerhalb der Stadt solle er die Verköstigung und eine Zulage genießen, nicht aber, wenn er für fremde Herren oder Städte außerhalb Nürnbergs arbeite.

Als städtischer Büchsenmeister wird Heinzelmann noch 1449 in den vom Nürnberger Rate erlassenen Vorschriften (»Ordnungen«) für die Verteidigung der Stadt anläßlich des Krieges mit Markgraf Albrecht Achilles von Brandenburg genannt. In der »Ordnung der tor [und] türne hie in der stat« (abgedruckt in den Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, Bd. II, S. 275 ff.) heißt es beim Spittlertor: Item so sind das die püchsenmeister mit dem großen werck (= dem groben Geschütz) unter Spitalertor mit namen: meister Conrat Steinmitz, Seitz Keß, Rudel Wagner.

[3]) Von älteren Biographien wären zu nennen die Artikel »Felber« bei Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon usw. 1835 ff., und Weyermann, Neue hist.-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern usw. aus der vormaligen Reichsstadt Ulm, 1829.

[4]) Weyermann, a. a. O. S. 96.

aber das Jahr, zu welchem sie erzählt wird; es muß statt 1416 heißen 1433. Es erhellt dies deutlich aus Burkard Zinks Augsburger Chronik (abgedruckt in Chroniken der deutschen Städte, 5. Band, Augsburg, 2. Band). Zink erzählt uns zum Jahre 1433[5]) folgendes: »Item in dem jar (= 1433) kam ain zimmerman her von Ulm gen Augspurg, genant maister Hans Felber, und hueb ainem rat für, wolt man sich kosten lassen, so wölt er ander rörbrunnen machen, die kostlich, nutz und guet weren und auch warhaftig. und also ward man zu rat und hueb an zu machen die prunnen, als die dann noch sind und darnach im 62. jar noch nutz und guet waren. und ist ze wissen, daß man ain turen macht in dem graben underhalb Hausstetter tor und ain kasten darauf, der das wasser in sich fasset, und darnach auf der statmaur biß zu dem Öser, dem turn, und wider ob der maur und darnach in die rorkasten in ainen nach dem andern, und als sie dann auch noch auf das 62. jar aufgant.«

Dazu bemerkt der Herausgeber, Frensdorff, daß schon in den Jahren 1430 und 1431 die Augsburger Ratsherren mit »maister Hannsen Felber, stattwerkman zu Ulme« wegen der Brunnen, deren sie »gar notdurftig« seien, mündlich und schriftlich unterhandelten.

Die Jahreszahl 1416 geht wohl auf die von den Augsburger Chronisten (vgl. bei Zink, Buch IV, a. a. O. S. 144 ff.) zu diesem Jahre berichtete Anlegung oder richtiger Vollendung der Röhrenbrunnen in der Stadt Augsburg zurück, wobei aber schwere technische Fehler mit unterliefen. Zink sagt darüber[6]): »also waren der prunnenkasten überall siben, die kostenten die stat groß guet und waren unnütz prunnen; die teuchel (Röhren) waren geschmidt von eisen und waren zu eng; die stat kam derselben prunnen umb vil guets, dann der prunnemaister Leopold Karg verdarb und kam von der stat und kriegt mit der stat und pracht sie zu großen schaden, wiewol er auch nit vil daran gewan.«

Diese Mängel zu beseitigen war eben Hans Felbers Aufgabe im Jahre 1433. Er löste sie in befriedigender Weise und noch lange hernach hielt der Name eines Brunnens in der Heiligkreuzgasse in Augsburg selbst das Andenken an den Ulmer Meister fest.

Muß so das Jahr 1416 als ältestes urkundliches Datum für Felbers Tätigkeit ausscheiden, so liegen uns dagegen für die Jahre 1423 und 1424 solche Nachrichten aus Ulmer Steueramtsprotokollen vor. In diesen von Haßler[7]) wörtlich mitgeteilten Einträgen, zu welchen sich noch eine ähn-

---

5) a. a. O. S. 154.

6) a. a. O. S. 145.

7) »Meister Hanns Felber von Ulm« im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1859, Nr. 12. Dazu sind die Artikel von Mauch, ebenda 1858, Nr. 9 und 1860, Nr. 6 zu vergleichen.

liche Notiz vom Jahre 1426 gesellt, erscheint Felber als Stückgießer in Diensten der Stadt Ulm. Einmal gießt er selbst 4 Büchsen, zweimal werden solche nach seinen Angaben von fremden Meistern gefertigt. Der Eindruck, den Haßler von diesen urkundlichen Notizen gewinnt, daß Felber als „Inspektor und Direktor des (Ulmer) Gießwesens« zu betrachten sei, dürfte, wenn man von den modernen Ausdrücken absieht, für welche einfach »städtischer Stück- und Zeugmeister« zu setzen wäre, richtig sein.

Wichtiger vom kunsthistorischen Standpunkt als die bisher besprochenen Arbeiten Felbers sind die Nachrichten, die uns über seine Tätigkeit als Baumeister überliefert werden. Hier sind die Namen Ulm und Nördlingen zu nennen. Für den Ulmer Münsterbau erstattete er im Jahre 1427 (von Nördlingen aus?) ein Gutachten, das mit 25 fl. und einem Ehrenmahle entlohnt wurde [8]). Sehr viel bedeutender aber war seine Teilnahme am Bau der Georgskirche zu Nördlingen. Weyerman, der alte Ulmer Historiograph, sagt hierüber: »als die Stadt Nördlingen die große Kirche zu St. Georg 1427 zu bauen unternahm, ward er (Felber) dahin als Kirchenmeister berufen; er fertigte den Grundriß zur Kirche und Turm und kam von 1427—1436 öfter nach Nördlingen, um den Bau zu leiten. In seiner Abwesenheit führte der Steinmetz Conrad Heinzelman aus Ulm, den er dem Magistrat empfahl, die Leitung des Baues«. Auch Christian Mayer, der in seiner trefflichen Stadtgeschichte »Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit [9])« der Baugeschichte der Georgskirche mit besonders liebevoller Mühe nachgegangen ist, nimmt es als höchst wahrscheinlich an, daß der architektonische Gedanke, welchen die Kirche darstellt, auswärts (d. h. in Ulm) entsprang; er schildert weiterhin den Anteil Felbers und »Hans des Kirchenmeisters aus Ulm« (den wir jetzt genauer mit Hanns Kun, dem Ulmer Kirchenbaumeister und Schwiegersohn Ulrichs von Ensingen, identifizieren können [10]), an dem großen Werke, das erst zwei Generationen später (im Jahre 1505) zum Abschluß kam. Man nimmt an, daß Felbers Tätigkeit in Nördlingen 1435 oder 1436 ihr Ende erreichte.

Die letzte urkundliche Nachricht, die bisher für Hans Felber d. Ä. von seinen Biographen beigebracht wurde, stammt aus dem Jahre 1438. Damals erkaufte der Ulmer Baumeister Konrad Stänglein 50 fl. Zins von Hans Felber in Nördlingen (!) [11]).

Wir werden sehen, daß wir mit dem eben genannten Jahr schon nahe an der zeitlichen Grenze stehen, welche Felbers Wirken überhaupt gesetzt war.

Da die urkundliche Fixierung von Felbers Todesjahr aus Nürnberger

[8]) Klemm, S. 76.

[9]) Nördlingen, 1876.

[10]) Klemm, Nr. 32.

[11]) Klemm, a. a. O., Nr. 45.

Archivalien eng mit seinen Beziehungen zu Nürnberg zusammenhängt, mögen diese vorerst zur Darstellung kommen.

Die frühesten Nachrichten über eine Beanspruchung Felbers seitens des Nürnberger Rates zeigen ihn auf dem gleichen Gebiete tätig, wie bei seinen schon oben besprochenen, einige Jahre später fallenden Arbeiten für Augsburg, nämlich als Wasserbauingenieur. Der Nürnberger Rat trug sich nämlich lange Zeit mit dem Plane, den Röthenbach, einen den Lorenzer Reichswald östlich begrenzenden Wasserlauf, in nordwestlicher Richtung ab und in die Stadt zu leiten. Der hiesige Stadtarchivar, Dr. Mummenhoff, hat in einem im Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg 1893 gehaltenen Vortrag auf Grund von Untersuchungen an Ort und Stelle Mitteilungen über dieses Röthenbachprojekt gemacht. Dem Referate über diesen Vortrag (Jahresbericht des Vereins für 1893) entnehme ich die folgenden Worte: »Der Zweck dieses Projektes war nicht der, die Stadt mit Trinkwasser zu versorgen, sondern ihr das für den Betrieb einer Reihe von Gewerben notwendige Wasser zu liefern........ Die älteste Nachricht darüber ist uns in einer Stadtrechnung des Jahres 1388 erhalten, doch blieb es damals bei einer von einigen Ratsherren unternommenen Besichtigungsreise, und erst 35 Jahre später, 1423, taucht das Projekt von neuem auf, ja man muß in den darauf folgenden Jahren, da man über einen vortrefflichen Baumeister, Hans Velber, verfügte, schon wirklich Hand ans Werk gelegt haben.« Die Quelle für letztere Nachricht über die Beteiligung Felbers ist aus dem Referate nicht ersichtlich, jedenfalls wird sie aber gestützt durch einen Eintrag in den Nürnberger Stadtrechnungen, welcher den Namen Felbers nicht nennt, sich aber unzweifelhaft auf ihn bezieht. In den Rechnungslisten für 1425-26, im Amtsmonat der Bürgermeister Steffan Coler und Görg Stromeir (19. Dezember 1425—16. Januar 1426) ist vorgetragen: Item dedimus 5 guld[en] new der von Vlm werckmeister einem, damit in die Purger erten, als man mit im redt als von des Rötembachs wegen, unum pro 1 ℔ vnd 2 Schilling Haller. Summa in hallensibus 5½ ℔ Haller.

Die Sache kam auch jetzt nicht zur Ausführung. Vielleicht waren schon damals die Besorgnisse maßgebend, von welchen Müllner [12]) beim Jahre 1482 spricht. In diesem Jahre zog man nämlich den Plan nochmals in Erwägung, ließ ihn aber doch wiederum fallen. Müllner bemerkt: »Obwol nun die wasserverstendige Werckleut befunden, das solchs wol müglich were, weil man aber doch besorgt, es möchte diß werck bei den benachbarten Herrschaften anstoß gewinnen oder auch das Wasser in den Sandbergen, durch welche es geführt werden muste, sich verlieren oder den anstößern schaden bringen, ist es verbliben.«

[12]) Annalen der Stadt Nürnberg, Konzept und Abschrift im K. Kreisarchiv Nürnberg.

Schon im Herbst des Jahres 1426 treffen wir Felber abermals in Nürnberg. Damals gab er Anweisung zur Anfertigung von »antwercken«, Kriegsmaschinen (Pleiden), bei welchen (im Gegensatz zu den »Büchsen«) die Kraft des gespannten Seiles zum Schleudern von Steinkugeln, großen Pfeilen und Feuerpfeilen ausgenutzt wurde [13]). Möglicherweise kann es sich auch um irgendwelche maschinelle Einrichtungen zu friedlichen Zwecken (Winden) gehandelt haben. Auch zu andern »gepaewen« war Felber mit Rat und Tat behilflich [14]).

Auch das Jahr 1427 hat den Meister wohl unzweifelhaft in die Mauern unserer Reichsstadt geführt; diesmal galt es aber sicher nicht Werken des Friedens, sondern der Teilnahme am blutigen Kampfe. Im Frühjahr des genannten Jahres hatte ein Reichstag zu Frankfurt a. M. einen neuen Vorstoß gegen die Husiten, deren fanatische Scharen die Grenzlande mit Mord und Brand bedrohten, beschlossen [15]). Ende Juni sollten die rheinischen und süddeutschen Kontingente, darunter auch das der Reichsstadt Ulm, in und bei Nürnberg, das ihnen als Sammelplatz angewiesen war, eintreffen. Damals, am 17. Juni 1427, wandten sich die Nürnberger mit der Bitte an die Stadt Ulm, es möchte Hanns Felber, von dem sie gehört hätten, daß er auch gerne »an die Hussen« ziehen wolle, gestattet werden, diese »rais« an der Seite der Nürnberger Mannschaften zu machen und während des Feldzuges bei diesen zu bleiben. (Siehe Beilage I). Wir kennen die Antwort Ulms nicht und es muß zweifelhaft bleiben, ob die Ulmer, die wohl selbst auf die guten Dienste ihres Werkmannes rechneten, diese Erlaubnis agben [16]). Dagegen scheint aus einem gleich zu erwähnenden Schrei-

---

[13]) Vgl. Demmin, Waffenkunde, Leipzig 1869, S. 477 ff.

[14]) Nürnberger Stadtrechnungen, Bd. III, fol. 309^a: 9. Frage (Bürgermeistermonat) vom 21. August bis 18. September [1426]: Item dedimus 11 guld[en] new meister Hannsen Velber, der von Vlm werckmeister, damit in die Burger erten von etlicher raete vnd müwe wegen, die er den Burgern tete von etlicher anweisung wegen zu antwercken vnd ander gepaewe wegen vnum pro 1 ℔ vnd 2 Schilling Haller. Summa in hallensibus 12 ℔ vnd 2 Schilling Haller.

Unter diesen »ander gepaewe« mögen wohl Bauten für Zwecke der Stadtbefestigung zu verstehen sein, denn solche wurden eben um diese Zeit wieder tatkräftiger in Angriff genommen. Vgl. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, S. 268 ff.

[15]) Bezold, König Sigmund und die Reichskriege gegen die Husiten II, S. 98.

[16]) Auch der Bericht, den Heinrich von Stoffel, der Hauptmann des Ulmer Kontingentes, am 20. Juli 1427 über den Einmarsch in Böhmen und die Pläne der kriegführenden Fürsten seinen Herren, dem Ulmer Rate, erstattete (abgedruckt in »Deutsche Reichstagsacten unter Kaiser Sigmund«, 3. Abt., S. 51 ff.), läßt dies recht zweifelhaft erscheinen, denn Felber wird beim Ulmer Kontingente mit angeführt. Es heißt dort: »Item der houptman (dh. der Berichterstatter Stoffel) hatt 19 pfärd; item maister Felber hat 2 pfärd.... Ulme«. Als sich das deutsche Heer zur Belagerung von Mies anschickte, hatte Felber ein Gutachten über die Aussichten des Unternehmens abzugeben. Stoffel berichtet hierüber: und also haben die herren (nämlich die Fürsten) ainen zug geordnet uf

ben Nürnbergs an Markgraf Friedrich von Brandenburg mit Bestimmtheit hervorzugehen, daß Felber gelegentlich dieses Zuges in Nürnberg weilte. Der Markgraf, der mit dem Reichsheere vor dem belagerten Mies lag, hatte nämlich den Nürnbergern durch Konrad Paumgartner sagen lassen, er habe gehört, daß Erzbischof Otto von Trier (der oberste Leiter der Expedition) die Nürnberger aufgefordert habe, einen Wagen mit »abentewrlicher were«, die meister Hanns Felber von Ulm zu Nürnberg habe und die gegen die Ketzer vast (= sehr) nützlich sein solle, auf Kosten der Fürsten dem Heere zuzuschicken. Der Markgraf drückte vermutlich — wir müssen den Inhalt des Schreibens aus der Nürnberger Antwort rekonstruieren — sein Erstaunen aus, daß die Nürnberger den Wagen mit der »were« noch nicht geschickt hätten, und wiederholte das Verlangen. Der Rat entschuldigte sich am 4. August 1427 damit, daß die Zuschrift der Fürsten nicht so gelautet hätte; übrigens habe Felber, wie der Rat erst nachträglich erfahren habe, selbst an den Nürnberger Bürger Hoppinger, welchem er den »zewg« zur Aufbewahrung übergeben habe, darum geschrieben und dieser habe den Vollzug des Auftrages übernommen; ob er aber den »zewg« hineingeschickt habe, darüber habe der Rat seither nichts erfahren. Felber sei auch weder Nürnberger Bürger noch stehe er in Diensten der Stadt. Der Markgraf möge die Stadt gegen etwaige Vorwürfe verantworten [17]).

Man muß annehmen, daß der genannte Hoppinger zur Zeit der Abfassung des Briefes von Nürnberg abwesend war, sonst wäre es dem Rate doch leicht gewesen, sich von dem Stande der Angelegenheit zu unterrichten. Leider erfahren wir über die Konstruktion des »Kriegswagens« [18]) nichts

den zinßtag darnach, der für die Mieß gerent ist und die zu besehend. da was maister Hans mit in und unser zug wol uf 60 pfäret. und also maint maister Hans, die Mieß, die si wol zu gewunnen, aber man müß vast (= fest) arbaiten mit zug (d. h. Belagerungswerkzeug).

Den Berichterstatter Heinrich von Stoffel werden wir später (Februar 1430) gemeinsam mit Felber wieder in Nürnberg treffen (vgl. unten).

[17]) Das Schreiben an den Markgrafen Friedrich hat Lochner im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1858, Nr. 8, aus nicht genannter Quelle veröffentlicht. Das Original befindet sich heute im K. Kreisarchive Nürnberg und habe ich in Beilage II einen Abdruk nach diesem gegeben.

[18]) Ich glaube, daß die Bezeichnung »Kriegswagen« für das, was hier gemeint ist, nicht ganz deckend ist. An einen Kriegs- oder Streitwagen im antiken Sinne ist selbstverständlich nicht zu denken. Es könnte sich also höchstens um einen der älteren deutschen Kriegführung ja nicht unbekannten Kriegswagen gehandelt haben, bei welchen mehrere Geschütze auf einer fahrbaren Bühne vereinigt wurden (vgl. die Abbildung bei Demmin, Waffenkunde, S. 522 nach einer Handschrift des 15. Jahrh.). Wenn solche Wagen in der Praxis überhaupt zur Verwendung kamen, so dürfte dies im offenen Felde und kaum bei einer Belagerung, um die es sich hier handelt, der Fall gewesen sein. Nach dem Wortlaut unseres Nürnberger Ratsschreibens (vgl. insbesondere die öftere Bezeichnung des Felberschen »Kriegswagens« als »zewg« = Belagerungswerkzeug oder = train, wie wir sagen

Weiteres. Felber hat ihn, wie es scheint, mit sich von Ulm nach Nürnberg gebracht und dort dem Hoppinger (seinem Verwandten, wie wir sehen werden), zur einstweiligen Verwahrung übergeben. Er selbst zog, sei es nun mit den Nürnberger oder, was wahrscheinlicher, seinen heimischen, den Ulmer Truppen, gegen die Hussiten und nahm an der Belagerung von Mies teil. Bekanntlich fand dieses Unternehmen ein klägliches Ende. Den heranrückenden hussitischen Scharen wagte das deutsche Heer nicht standzuhalten. und trat schließlich fluchtartig den Rückzug an.

Die nächste Nachricht, die wir aus archivalischen Quellen über Felber besitzen, hängt gleichfalls mit den Kämpfen gegen die Hussiten zusammen. Der beschämende Ausgang des letzten Feldzuges ließ den Plan stehender Soldtruppen und einer allgemeinen Reichskriegssteuer, aus welcher diese Truppen unterhalten werden sollten, entstehen. Die nach Maßgabe eines auf dem Frankfurter Reichstag, Dezember 1427, aufgestellten Anschlags

---

würden, brauchen wir aber auch das nicht anzunehmen. Es kann sich um neuartige Belagerungsgeschütze gehandelt haben, die Felber von Ulm mitgebracht und, auf einem Wagen verladen, bei einem Nürnberger Bürger einstweilen eingestellt hatte.

Der Ansicht Lochners, daß »abentewerlich« hier nur »zum Krieg gehörig«, »bellicus« bedeutet, vermag ich allerdings nicht beizutreten. Diesem Ausdruck hängt auch im mittelalterlichen Sprachgebrauch die Bedeutung »außergewöhnlich, eigenartig, seltsam« an und (da Außergewöhnliches oft auch erhöhten Wert hat) der Nebensinn des »Kostbaren, Wertvollen«. Demgemäß kann das Hauptwort »abentewr« sowohl ein seltsames Vorkommnis, ein risquantes Unternehmen, wie einen wertvollen Gegenstand (Kleinod) bezeichnen. Häufig heißt der Siegespreis in öffentlichen Wettspielen (eine silberne Schale, eine Waffe, ein Stück Tuch usw.) Abentewr, wobei freilich eine Art Nebensinn (Gegenstand, der durch ein gewisses Risiko, ein Wagnis, errungen werden muß) mitklingt. Wieder im gleichen Doppelsinne bedeutet der »abentewerer« nicht bloß den Waghals, der auf »Abenteuer« auszieht oder sich auf ein risquantes Geschäft einläßt oder einen, der nicht alltägliche Künste zum Besten gibt (Gaukler), sondern auch den Händler mit Kuriositäten, mit wertvollen Gegenständen (Steinen, Perlen usw.), den Juwelier. Beispiele für alle diese Bedeutungen bietet Schmeller-Fromman, Bayer. Wörterbuch I, Spalte 11 und 12, unter »abenteur«. Den dortigen Beispielen für abenteuerlich = wertvoll, insbesondere künstlerisch-wertvoll, vermag ich noch zwei beizufügen. Aus der Hinterlassenschaft des 1452 als Pfarrer von St. Lorenz verstorbenen Dr. Konhofers wurden verkauft »ein silber[ein] obentewer Rinck« und »11 Abentewer Ring silber[ein]« (Hinterlassenschaftsakten im Kreisarchiv Nürnberg). Vgl. auch Anm. 22, Schluß.

Es ist überdies ja bekannt, daß die Waffenbücher des 15. Jahrhunderts, wie sie noch zahlreich in unseren Bibliotheken verwahrt werden, voll von Zeichnungen phantastischer Kriegsmaschinen aller Art sind. Der Ehrgeiz so manches fürstlichen oder städtischen »Büchsenmeisters« mag in der Erfindung solcher neuartiger Kriegswaffen ein lockendes Ziel seines Ehrgeizes erblickt haben. An Angeboten solcher Kriegsmaschinen hat es auch beim Nürnberger Rate nicht gefehlt. Im Jahre 1431 empfing ein Meister Vlrich Fuchs, ein Werkmeister, 4 ℔ 8 ß hl. zum Geschenke, »der streitwegen vnd ander gezeug zum streit machen kan vnd sölch gezeug etlich des Rats weiset.« (Nürnb. Stadtrechn. IV, f. 10ª). 1448 bot der Maler Hans Gleisenmüller aus München dem Rate solche Kriegsmaschinen an (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs I, S. 31).

eingehenden Gelder sollten fünf Kassen und von diesen einer Zentralkasse in Nürnberg zugeführt werden. In Nürnberg war auch der Sitz des mit der Verwaltung der Gelder betrauten Ausschusses und sechs Nürnberger Bürger, zugleich mit dem Komthur des Deutschordenshauses daselbst, zahlten nach Anweisung des obersten Hauptmanns, des Markgrafen Friedrich von Brandenburg, die Beträge aus. Wir besitzen nun in einem Kodex des K. Kreisarchives Nürnberg betitelt »Liber theutonicorum des awßgebens« [19]) noch eine Zusammenstellung der Ausgaben aus den Hussitengeldern für die Jahre 1428—31. Dort erscheint nun auch folgender Eintrag: »Item wir haben geben am montag vor sant Margaretentag [= 12. Juli (1428)] meyster Hans Velber von Vlme 20 guldein R[einisch]. das hat geheyßen Sebalt Pfinczing von bevelhnüß wegen vnßers herren Marggraven von Brandenburg.« Ebenso heißt es im Quittungsbrief, der den Ausgebern im Namen des Markgrafen am Freitag nach dem Jacobstag (30. Juli) 1428 ausgestellt wurde [20]) u. a.: »zweinczig guldin Maister Hannsen Felber«. Für welche Dienste diese Bezahlung aus den Hussitengeldern erfolgte, wird nicht gesagt, aber selbstverständlich stand sie im engsten Zusammenhang mit den damaligen Rüstungen gegen den »Hussen«, der eben im Sommer 1428 die Oberpfalz und die Gebiete des Brandenburgers in furchtbarer Weise verheerte [21]).

---

19) Salbücher des K. Kreisarchives Nürnberg Nr. 141.

20) Urkunden der unteren Losungsstube, ebenda, V 91/2 Nr. 2592.

21) Zweifelhaft erscheint es, ob ein in Endres Tuchers Memorialbuch 1421—1440 zum Jahre 1428 erzählter Unfall (Zerspringung eines Geschützes oder richtiger einer großen, auf der Insel Schütt, wohl zum Einschießen, aufgestellten Steinschleuder in Nürnberg, wobei mehrere Menschen ihr Leben verloren) etwa unserem Meister Felber zur Last fällt. Tucher berichtet a. a. O. (Chroniken der deutschen Städte, 2. Bd.): Item am eritag vor aller heiligen tag (= 26. Oktober 1428) do warf man aus einer pleiden, die prach zu trummern und schlug wol 6 menschen zu tot; was ubel bewart. es schlug den Frantz Stromer zu tot und des gerichtsschreibers sun und sunst zimergesellen. der meister, der sy het gemacht, der was von Ulmen. es was großer jomer.

Es wäre auch möglich, daß dieser Meister »von Ulmen« identisch wäre mit einem Büchsenmeister Konrad Toschler (oder Toschner) von Ulm, der von Invokavit 1422 bis Pfingsten 1425 unter den »serviti« (Dienern) der Stadt Nürnberg erscheint und auch Geschütze für die Stadt verfertigte. Im Jahre 1424 (zwischen 24. Mai und 21. Juni) erhält er vom Rate 7 ℔ 10½ Schillinge Haller »daz es kostet, daz er mit fewr auß der puchsen schöß für zewg vnd das man im zu liebung gab«. (Nürnberger Stadtrechnungen III, f. 216^{b}.) 1425 kaufte der Rat von ihm »steigczewg (d. h. Sturmleitern) vnd drey puchsen« um 40 Gulden neu. (Stadtrechnungen, Bd. III, f. 254^{b}.) Im gleichen Jahre zahlte dieser auch 36 ℔ und 15 β hlr. an Paul Vorchtel »daz die Pastein vnd form kosten czu machen in der Reihen mitsampt dem Schyrm, die (!) meister Cunrad, püchsenmeister, machet«. (Ebenda, fol. 265^{a}, Frage XI.)

Sehen wir so Ulmer Meister (Heinzelmann, Felber, Toschler) zeitweilig in Nürnberg beschäftigt — auch ein Arzt Meister Peter von Ulm stand in den zwanziger und

Hier ist vielleicht auch der Ort einer bei allen Biographen Felbers sich findenden Erzählung nachzugehen, laut welcher Kaiser Sigmund »im Jahre 1444« den trefflichen Werkmeister zur Verfertigung von »Kriegsinstrumenten geheimnisvoller Konstruktion« [22]) zu sich nach Preßburg berufen habe. Das Jahr 1444 ist natürlich schon aus dem Grunde falsch, weil Kaiser Sigmund damals schon sieben Jahre im Grabe ruhte. Die Nachricht geht wohl auf ein kaiserliches Schreiben vom 1. Oktober 1429 aus Preßburg zurück, in welchem der Kaiser Ulm gleich anderen Städten zur Teilnahme an einem Reichstag zu Wien, auf welchem über den Kampf gegen die Hussiten beraten werden sollte, auffordert und in einer Nachschrift um zeitweilige Überlassung Felbers bittet [23]). Der Kaiser schrieb damals den Ulmern, er habe ihnen vormals öfter geschrieben und fleißig von ihnen begehrt, daß sie ihm den Felber, ihren Büchsenmeister, eine Weile leihen wollten; also begehre und bitte er noch mit Fleiß, sintemalen er des Willens sei, mit der Hilfe Gottes den kommenden Sommer sich mächtig gegen die Ketzer zu stellen, daß sie ihm den Felber den Winter über leihen sollten; je eher sie ihn schicken könnten, um so lieber wäre ihm das, da er sich diesen Winter zurichten wolle, damit er im Sommer desto bereiter sein möchte. Er wolle das in Gnaden erkennen und ihnen den Meister gütlich wieder zusenden. Wenn Ulm diesem kaiserlichen Wunsche entsprochen hat, so kann sich Felbers Aufenthalt am Hofe nicht über den Januar des nächsten Jahres (1430) erstreckt haben, denn Anfang Februar dieses Jahres treffen wir Felber wieder in Nürnberg, wohin ihn dringende Hilfsrufe der Reichsstadt geführt hatten.

Im Januar 1430 befürchteten nämlich die Nürnberger einen unmittelbaren Angriff der hussitischen Heere, welche sich nach furchtbarer Ver-

dreißiger Jahren des 15. Jahrh. im Dienste der Stadt — so half wohl Nürnberg auch einmal den Ulmern mit einem Werkmeister aus. So schreibt der Nürnberger Rat am 12. Mai 1438 an Ulm (Nürnb. Briefbücher, Bd. XIII, f. 162ᵇ): L[ieben] fr[eunde]. als ir uns verschr[iben] und gebeten habt, unser frauen pflegern eurer pfarre meister Hannsen Nürembergers, des schreyners, unsers werkmanns, zu irem orgelwerk etlich zeite zu gönnen etc., das haben wir wol vernomen und wellen des unsers teils demselben Nüremberger, eurer fürsich[tigkeit] zu lieb, ein halb jare, das nehst, gern gönnen. denn wo wir eurer weish[eit] lieb oder etc. datum ut supra = feria IIª, Nerei et Achillei [1438]. Der Schreiner Nüremberger stand seit 10. November 1430 als Büchsenmeister im Dienste der Stadt (Ms. 296 im Kreisarchiv Nürnberg, f. 11ᵇ.)

Andererseits gestattete der Rat 1476 einem Ulmer eine Orgel bei St. Lorenz aufzurichten. Ratsbuch im K. Kreisarchiv Nürnberg, II, fol. 94ª: Item dem Falben von Vlme ist vergönnt zu vfrichtung einer Newen orgelen, die er vf sein selbs costen vnd Abentewr machen vnd zu S. Lorentzen hie vfrichten wil, Ein viertail Jars hie zu sein. Der Verlaß fällt zwischen 4. September und 2. Oktober 1476. Vgl. hierzu Mauch, Über die Ulmer Meister Felber und Falb im Anz. f. Kunde der deutschen Vorzeit, 1859, Nr. 9.

22) Mayer, a. a. O.

23) Abgedruckt in »Deutsche Reichstagsacten unter Kaiser Sigmund«, 3. Abt., S. 346 ff.

wüstung des brandenburgischen und bambergischen Gebietes der Stadt näherten. Seit über 2 Jahren schon hatte der Rat durch Auswerfung eines gemauerten Grabens um die Stadt unter Heranziehung der ganzen arbeitsfähigen Bevölkerung, durch Ausfüllung der Lücken in der Befestigungslinie, namentlich um die neuerworbene burggräfliche Veste, durch Beschaffung und Aufstellung von Geschützen sich in Verteidigungszustand gesetzt; als aber nun im Januar 1430 von allen Seiten die schlimmen Botschaften einliefen und sich die Bewegung der hussitischen Heerhaufen unzweifelhaft gegen Nürnberg richtete, glaubten sich die Nürnberger selbst hinter ihren wohlverwahrten Mauern diesem Angriff ohne fremde Unterstützung nicht gewachsen und nach allen Richtungen, an die bayerischen Herzöge, an die fränkischen Bischöfe, an Augsburg und auch an Ulm erging am Vorabend vor Lichtmeß (1. Februar) die dringende Bitte um Zuzug. Ulm wurde aber nicht nur um Zusendung von »50 oder 60 pferd«, d. h. berittenen Söldnern, sondern auch speziell noch »vmb den Felber« gebeten [24]).

Die Ulmer entsprachen dieser Bitte und ist uns Meister Felbers Anwesenheit in Nürnberg durch einen Dankbrief der Reichsstadt an Ulm vom 12. Februar 1430 (siehe Beilage III) bezeugt. In diesem hatte sie auch die baldige Heimsendung des Meisters angekündigt [25]) und schon wenige Tage später, am 17. Februar, teilen die Nürnberger in der Tat den Ulmern unter nochmaliger Dankbezeugung mit, daß sie Felber »gefertigt«, d. h. nach Hause entlassen und »ausgerichtet« hätten (Beilage IV). Letzteres bezieht sich darauf, daß der Rat »meister Hansen Velber von Vlm« 23 ℔ und 1 ½ Schillinge Haller zu Geschenk gemacht und seine Herbergsschulden bezahlt hatte [26]).

[24]) Nürnberger Briefbücher, Bd. 8, fol. 226ª.

[25]) Auch die Augsburger sandten Mannschaften, welche von den Nürnbergern nicht einmal Sold nehmen wollten, und zwei ihrer Werkleute. Die Namen der letzteren waren trotz freundlicher Hilfe des Stadtarchivs Augsburg nicht ausfindig zu machen.

[26]) Nürnberger Stadtrechnungen im K. Kreisarchiv Nürnberg, Tomus III, fol. 447ª, Frage (Bürgermeistermonat) XIII, 1. Februar bis 1. März: Item dedimus 23 ℔ 1½ β hl., daz man meister Hansen Velber von Vlm zu schankung gab vnd in auch auß der Herberg löset, als in die von Vlm von des Rats bete wegen her geschikt hetten.

Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, zweite Reihe, S. 8, verlegt diesen Aufenthalt Felbers unrichtig ins Jahr 1429. Auch wenn er sagt »Er (Felber) kam und gab den Stadtwerkleuten die nötige Anleitung im Festungsbau«, so mag dies ja in gewissem Sinne auch für diesen Aufenthalt Felbers zutreffen, positive Nachrichten aber, daß er gerade damals den Stadtwerkleuten eine solche Anleitung gegeben habe, liegen nicht vor. Es dürfte sich hier wohl mehr um die Position der Geschütze, dann direkt um deren Bedienung beim befürchteten Ansturm der Husiten gehandelt haben.'

In gleicher Weise wie Felber wurden auch die Augsburger Werkleute beschenkt und aus der Herberge gelöst. Stadtrechnungen (a. a. O., wie oben): Item dedimus 17 ℔ 2 β hl., daz man zweien werkmannen von Augspurg, die her kumen waren vns zu trost, zu schankung gab vnd sie auch auß der Herberg löset.

Die rasche Abfertigung Felbers erklärt sich daraus, daß inzwischen die Herren der von den hussitischen Verwüstungen am schwersten betroffenen Gebiete Unterhandlungen mit den Hussiten angeknüpft hatten, denen sich auch die Nürnberger anschlossen; so kam es zu einer Einigung, infolge deren die hussitischen Heere gegen Bezahlung einer größeren Geldsumme (Nürnberg 12 000 fl.) den Rückzug antraten.

Mit dem Aufenthalt Felbers in Nürnberg im Februar 1430 enden, soviel ich sehe, die archivalischen Nachrichten über direkte Beziehungen des Meisters zu unserer Reichsstadt.

Es erübrigt nun noch die Anhaltspunkte, welche uns die Nürnberger Archivalien über Felbers Todesjahr bieten, zu erörtern. Diese Angaben sind enthalten teils in den Nürnberger Briefbüchern, d. h. Kopialbüchern der vom Nürnberger Rate abgesandten Schreiben, teils in den Klagsprotokoll-Bänden des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg [27]). Beide Archivaliengruppen befinden sich im K. Kreisarchive zu Nürnberg. Die Aktenstücke betreffen sämtlich einen Prozeß, welchen ein Nürnberger Bürger, Hanns Hoppinger, ein Verwandter Felbers [28]),

[27]) Dieses Landgericht war ein Annex des burggräflichen Amtes auf der Reichsveste zu Nürnberg — seit Ausgang des 12. Jahrhunderts im Besitze der Grafen von Zollern, der späteren Markgrafen von Ansbach, — und hatte sich im Gegensatz zu den Landgerichten anderer Territorialherren den engen Zusammenhang mit dem obersten Gerichtsherrn, dem Kaiser, und damit den Namen eines kaiserlichen Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg bewahrt. Demgemäß erhob es aber auch den, besonders den bayerischen Nachbarn lästigen Anspruch »durch alle Landgerichte des Reiches« richten zu dürfen. Über Bedeutung, Einrichtung und Malstätten dieses Landgerichts vgl. Rieder, Das Landgericht an dem Roppach usw. mit Exkursen über andere Landgerichte, insbesondere das des Burggrafentums Nürnberg (57. Bericht über Bestand und Wirken des hist. Vereins zu Bamberg, 1896.) Unser Prozeß bildet einen Beleg zu Rieders Angabe, daß der Einfluß dieses Landgerichtes sich tief nach Schwaben erstreckte, denn es sind Liegenschaften des Ulmer und Nördlinger Weichbildes, die hier vor sein Forum gezogen werden. Freilich zeigt er auch, wie kräftig sich die Nördlinger gegen solche Ansprüche wehrten. Erst zirka 20 Jahre später (1458) erlangten diese beiden Städte (gleich anderen schwäbischen) gegen Bezahlung einer größeren Geldsumme förmliche Befreiung von der angemaßten Kompetenz dieses Landgerichtes.

[28]) Dieser Hanns Hoppinger ist vielleicht die gleiche Persönlichkeit, wie ein 1419 und in den folgenden Jahren in den Leibrentenverzeichnissen der Nürnberger Stadtrechnungen vorkommender Hanns oder Johannes Hoppinger, welcher Schaffer oder Hofmeister (d. h. Ökonomieverwalter) des Klaraklosters zu Nürnberg war. Vermählt war dieser mit einer Adelheid Prunner. (Der Eintrag beim Jahre 1423, Bd. III, S. 196^b, beweist die Identität dieses Schaffers mit dem Ehemann der A. Prunner.)

Über die Art der Verwandtschaft Hoppingers mit Felber ließ sich nichts feststellen. In den Nürnberger Ratsschreiben wird Felber mehrmals als Hoppingers »frewnd« d. h. wohl Verwandter bezeichnet. In den Landgerichtsprotokollen nennt Hoppinger den Ulmer Meister einmal seinen »Öheim«. Dieses Wort kann im mittelalterlichen Sprachgebrauch nun ebenso Mutterbruder wie Schwestersohn, Neffe bedeuten. (Ein Beispiel für letzteres

gegen die Vormünder des hinterlassenen Kindes des Meisters beim Landgericht des Burggrafentums Nürnberg anhängig machte.

Das erste diesen Prozeß betreffende Schriftstück ist datiert vom 3. Juni 1439. Der Name Felbers wird darin zwar nicht genannt, es gehört aber ganz unzweifelhaft in die Reihe der auf den Prozeß bezüglichen Aktenstücke und beweist also, daß Meister Hans Felber vor dem 3. Juni 1439 und vielleicht in Nördlingen verstorben ist. Die Stadt Nördlingen hatte sich nämlich beim Nürnberger Rate darüber beschwert, daß Hans Hoppinger den dortigen Ratsherren Stephan Scheffer und Jacob Medinger, einen Nördlinger Bürger, vor das Landgericht des Burggrafentums Nürnberg geladen hätte. Die Nürnberger antworteten unter dem oben genannten Datum des 3. Juni 1439, sie hätten sofort nach Hoppinger gesandt, dieser sei aber nicht zu Hause und es hieß, er sei in Nördlingen; wenn er heimkomme, werde der Rat mit ihm über die Sache sprechen. Wäre er wirklich in Nördlingen, so könnte ja der Rat daselbst »bescheidenlich« mit ihm darüber verhandeln lassen (siehe Beilage V).

Daß die ebengenannten beiden Nördlinger Pfleger, d. h. Vormünder des Kindes Felbers waren, ergibt sich aus einem weiteren Brief der Nürnberger an Nördlingen vom 30. Juni 1439. Hoppinger war in der Tat in Nördlingen gewesen und hatte dort den zu Verhandlungen mit ihm deputierten Ratsherren zugesagt, die Klage beim Landgericht fallen zu lassen. Nach der Rückkehr forderte ihn auch der Nürnberger Rat zur Verantwortung auf und dieser berichtet darüber an Nördlingen, Hoppinger behaupte, Felber, »sein frewnde«, habe ein »redlich gescheffte«, d. h. ein ordnungsgemäß abgefaßtes Testament in Nürnberg (»bey vns«) gemacht; er, Hoppinger, glaube bei seinem Vorgehen nur die Bestimmungen des Testaments erfüllt und mit Recht einen Teil der Hinterlassenschaft mit Beschlag belegt zu haben. Er behaupte auch, Felber sei gar kein Nördlinger Bürger gewesen und die Nördlinger hätten sein Kind erst seit kurzem zum Bürger aufgenommen. Übrigens erbiete er sich, jedem Nördlinger Bürger, der wegen dieser Sache Ansprüche an ihn erhebe, vor des Reiches Richter zu Nürnberg Recht widerfahren zu lassen; auf weitere Verfolgung der Klage beim Landgerichte des Markgrafen wolle er verzichten (siehe Beilage VI).

Trotz dieses Versprechens scheint Hoppinger die Sache aber weiter betrieben zu haben, denn wir besitzen das Protokoll über die Klage, welche er in der Sitzung des kaiserlichen Landgerichtes vom 27. August 1439 anbrachte. Er beantragte damals die gerichtliche Überantwortung der gesamten

---

bietet sich in meinem Aufsatz »Einige neue Notizen über das Adam Kraftsche Schreyergrab, Repert. f. K. W., Bd. XXV. Hier wird Matthäus Landauer, der mit einer Stiefschwester Schreyers vermählt war, zweimal dessen »oehaim« genannt.) Ich glaube, daß wir das Wort bei Felber doch eher im Sinne von »älterer Verwandter« zu nehmen haben.

beweglichen und unbeweglichen Hinterlassenschaft Felbers an ihn, insbesondere der Liegenschaften, nämlich des Drittels einer Mühle bei dem Deutschordenshause zu Ulm und von Grundstücken zu und bei Nördlingen und zu Herkheim bei Nördlingen (siehe Beilage VII).

Die Pfleger des Kindes Felbers bzw. auf ihre Bitte die Stadt Nördlingen beschwerten sich über Hoppingers Vorgehen abermals beim Nürnberger Rate, welcher am 14. September 1439 (siehe Beilage VIII) erwiderte, Hoppinger sei nicht zu Hause, sonderm dem Vernehmen nach zu Ulm; der Rat sei bereit, wenn er daheim sei, den Klägern zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Inzwischen hatte Hoppinger beim Landgerichte eine rechtsförmliche Klagezustellung und Anmeldung seiner Ansprüche auf die von Meister Hanns Felber hinterlassenen, innerhalb des Nördlinger Weichbildes liegenden Güter ausgewirkt. Die Vormünder boten ihm darauf eine Entscheidung durch Schiedsrichter, die aus verschiedenen befreundeten Städten gewählt werden sollten, an, worauf sich Hoppinger Bedenkzeit ausbat. Jetzt griff der Nürnberger Rat wieder ein und stellte Hoppinger nochmals zur Rede. Dieser sagte aus, daß er das Angebot der Vormünder abgeschlagen und die Sache allerdings beim Landgericht in der angegebenen Weise verfolgt habe. Dies habe er deswegen getan, weil Felber, sein »frewnde«, ihm sein Kind und seine hinterlassene Habe empfohlen habe; darin geschehe ihm Eintrag. Übrigens zeigte sich Hoppinger auf Zureden bereit, die Klage für dieses Mal abzutun (Schreiben Nürnbergs an Nördlingen vom 24. September 1439; vgl. Beilage IX).

Hoppinger griff die Angelegenheit vermutlich wegen mangelnden Entgegenkommens der Pfleger im Frühjahr 1440 nochmals auf, wie uns der besonders instruktive Eintrag in die Klagebücher des Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg vom 1. März 1440 deutlich zeigt.

In der Sitzung des Landgerichtes vom genannten Tage wiederholte Hoppinger seinen Antrag auf gerichtliche Besitzeinweisung in die Hinterlassenschaft Felbers. Er begründete diesen Antrag damit, daß ihm Felber 300 Gulden für »Gewand« — Kläger war also vielleicht Schneider[29]) —, dann für »zerung«, d. h. wohl für Verpflegung des Meisters bei seinem Aufenthalt in Nürnberg, während dessen er vielleicht bei dem Verwandten im Klarakloster abstieg, und für anderes schulde; darüber fänden sich die Belege in seinen Rechenbüchern. Auch habe Felber ihm Auftrag gegeben, einige Schuldposten bei anderen Gläubigern zu begleichen und ihn schließlich mit Auszahlung seiner letztwilligen Zuwendungen an seine Freunde und an Kirchen (»durch seiner sel selikeit«) betraut. Dafür habe er ihm schriftlich seine Güter und Kleinode verpfändet; diese solle er [Hoppinger] solange

[29]) Dies würde mit seiner Stellung als Schaffer bei St. Klara wohl nicht unvereinbar sein.

in pfandsweise besitzen, bis er und alle übrigen Gläubiger aus der Hinterlassenschaft befriedigt worden seien; an der Besitznahme der verpfändeten Güter und Kleinode hindere man ihn und habe er in dieser Angelegenheit einen Schaden von 1000 fl. erlitten (siehe Beilage X).

Wieder erfolgte eine Beschwerde des Nördlinger Rates über dieses Klagebegehren Hoppingers und wieder teilte der Nürnberger Rat mit, daß der Kläger trotz mancher Widerrede sich endlich bereit erklärt habe, die Klage beim Landgerichte fallen zu lassen. Und in der Tat scheint Hoppinger sein Versprechen, soweit das angerufene Nürnberger Gericht in Betracht kam, gehalten zu haben, denn das eben besprochene Schreiben Nürnbergs an Nördlingen vom 8. März 1440 (vgl. Beilage XI) ist das letzte Aktenstück, das uns über den Prozeß bekannt ist.

Von besonderem Interesse erscheint die Angabe der Prozeßakten, daß Felber nicht nur in der Stadt Ulm, deren Bürger und Diener er war, sondern auch in Nördlingen, woselbst er dem Bau der Georgskirche so viele Jahre seiner Tätigkeit gewidmet hatte, Grundbesitz erworben hat. Die Mühle im Werd bei dem Deutschordenshause in Ulm, die Felber von Georg Rot, Lienhart Rots Sohn, gekauft hatte, war Reichslehen. Am 11. November 1430 hatte Kaiser Sigmund während eines Aufenthaltes zu Ulm den Meister damit belehnt [30]).

Leider lassen sich weitere biographische Angaben über Felber aus den Gerichtsakten nicht mit Sicherheit gewinnen. Es scheint, daß er nur e i n Kind (wohl einen Sohn [31])) hinterließ, denn in den Nürnberger Schreiben

[30]) Altmann, Die Urkunden Kaiser Sigismunds, 1410—1437, Nr. 7948. Der bei Altmann nur erwähnte Eintrag in Band I der (in Wien befindlichen) »Reichsregistratur« fol. 81, lautet nach einer mir von der Direktion des K. K. Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien freundlichst zur Verfügung gestellten Abschrift: Item meister Hansen Felber von Ulm ist verlihen das drytteyl an der mülen, in dem werd zu Ulm gelegen, davon man ierlich dyent zehen ymme kernen und zehen ymme roggen, 2 lib. Haller und 9 metzen schön mel und das korn vergebens (= umsonst) malen, das man usz derselben mülen gibt. Datum ut supra (= in die s. Martini).

[31]) Es könnte dies eben der bei Klemm, Baumeister, unter Nr. 58 behandelte Hans Felber von Ulm sein, der als Baumeister der Kirche zu Waiblingen (erbaut 1459—88) genannt wird.

Wir können urkundlich nachweisen, daß Felber einen unmündigen Sohn namens Hanns hinterließ; diesen oder vielmehr den Lehensträger des noch nicht zu seinen lehenbaren Jahren gekommenen Knaben, namens Hieronymus von Bopfingen (oder Bopfinger), belehnte der römische König Friedrich am 3. September 1444 zu Nürnberg mit dem ihm vom Vater hinterlassenen Drittel der Mühle »in dem werde« zu Ulm. Vgl. Chmel, Regesta chronologico-diplomatica Friderici IV. Romanorum regis, 1838, Nr. 1719, wo sich statt Felber die falsche Lesart »Färber« findet, sei es daß der kaiserliche Registrator — das Regest ist den in Wien befindlichen Reichsregistraturbüchern entnommen — sich verschrieb oder Chmel falsch las. Der König verlieh dem Lehensträger des jungen Felber damals »das drittail an der Mul in dem werde zu Ulme gelegen, davon man jerlich dienet

ist immer nur von Hannsen Felbers sel. »kind« die Rede, auch dürfen wir aus diesen Schreiben vielleicht schließen, daß Felber zur Zeit seines Todes seinen Wohnsitz in Nördlingen hatte, sonst wäre es nicht recht verständlich, wie die Nördlinger dazu kämen, seinem Kinde einen ihrer Ratsherren und einen ihrer Bürger zu Vormündern und Vermögensverwaltern zu bestellen und eben diesem »Kinde« das Bürgerrecht zu erteilen[32]) [32a]).

---

zehen yme korn vnd zehen yme roggen, zway phunt haller vnd acht mezzen schön mel vnd das korn vergebens maln, das man aus derselbn muln gibt, das (wohl richtig: die) des knaben vater kaufft hat.«

Schon drei Jahre später verkaufte aber der oben genannte Lehensträger dieses Lehen an Heinrich Spalt, Bürger zu Ulm, den Kaiser Friedrich am 19. Mai 1447 damit belehnte. Vgl. Chmel, a. a. O., Nr. 2282. Der Name des jungen Felber lautet dort »Hanns Velwer«.

Dieser junge Hanns Felber ist unzweifelhaft die gleiche Person wie jener Hanns Felber, dem Kaiser Friedrich später das den Vorfahren (d. h. wohl dem Vater) von Kaiser Sigmund verliehene Wappen unter dem 13. Dezember 1469 bestätigt. Chmel, a. a. O., Nr. 5856, wo das Wappen (Goldene Weide [velwe] im grünen Felde) beschrieben ist.

32) Nach dem Wortlaut unserer Archivalien wäre es jedoch nicht ausgeschlossen, daß der Tod unseren Meister in Nürnberg überraschte. Es sei an das Schreiben des Nürnberger Rates an Nördlingen (Beilage VI) erinnert, in welchem gesagt wird, daß Felber ein rechtsförmliches Testament »bey uns« d. h. in Nürnberg errichtete, ferner hat Felber einen Nürnberger Verwandten zu seinem Testamentsvollstrecker ernannt und diesem die Urkunden (»brief«) über seinen Grundbesitz und seine »cleinot« zu Pfändern übergeben. Es wäre demnach recht wohl denkbar, daß eine Krankheit den Meister in Nürnberg überfallen habe und er dort verstorben sei, nachdem er seine letztwilligen Verfügungen nach Nürnberger Recht (also z. B. unter Heranziehung zweier Mitglieder des größeren Rates als Siegler) getroffen hatte.

Was konnte Felber im Jahre 1439 wohl nach Nürnberg geführt haben? Sollte es vielleicht erlaubt sein, eine Beteiligung des Meisters an jenem großen Werke anzunehmen, das damals Rat und Bürgerschaft von Nürnberg beschäftigte, ich meine den Neubau des Chores von St. Lorenz? Daß Felber zur Zeit, als man in Nürnberg ernstlich an die Ausführung des Planes ging (d. h. im Frühjahre 1439; vgl. den Brief des Nürnberger Rates an Rothenburg über die Berufung des Werkmeisters Konrad Heinzelmanns vom 18. Mai 1439) noch lebte, ist recht wahrscheinlich. Daß er jedenfalls persönlich kurze Zeit vor seinem Tode (Sommer 1439) in Nürnberg war oder vielleicht auch dort starb, haben wir gesehen.

So scheint es recht gut denkbar, daß Felber, der unserer Reichsstadt seine Dienste schon so oft gewidmet hatte, auch an dem großen Werke des Chorbaues von St. Lorenz Anteil nahm.

Das Verhältnis zu Heinzelmann wäre vielleicht so zu denken, wie es zwischen Felber und Hans Kun beim Nördlinger Kirchenbau 1427 ff. bestand. Beide (Felber und Heinzelmann) hätten die Pläne nach den Wünschen Dr. Konhofers und des Rates bzw. der Kirchenpfleger von St. Lorenz entworfen und es wäre beabsichtigt gewesen, daß beide (Felber von Nördlingen aus, Heinzelmann als Bauleiter an Ort und Stelle) sich in die Ausführung teilten. Dies würde durch den frühen Tod Felbers vereitelt worden sein, so daß jetzt Heinzelmann allein den Bau fortführte. Man könnte etwa auch daran denken, daß Felber

Überblicken wir nochmals, was uns über Felbers Tätigkeit überliefert ist, so trägt diese den Charakter einer überraschenden Vielseitigkeit. Als Wasserbautechniker, als Geschützgießer und Festungsbauingenieur, als Kriegsmaschinenkonstrukteur und nicht zuletzt als kirchlicher Baumeister tritt er uns entgegen. Möchten diese Zeilen zu neuen Forschungen über diesen hervorragenden Werkmann, dessen Dienste nicht nur soviele große Gemeinwesen des Reiches, sondern auch dessen Oberhaupt in Krieg und Frieden beanspruchten, anregen!

Beilagen.

I.

Der Nürnberger Rat bittet die Stadt Ulm, Hans Felber zu gestatten, den Feldzug gegen die Husiten bei den Nürnberger Truppen mitzumachen. 1427, Juni 18. Nürnberger Briefbücher Nr. 7, fol. 182[a] und [b].

Den von Vlme.

L[ieben] fr[eunde]! wir haben vernomen, wie daz Hanns Felber, der zu disen zeiten ewr diener sei, jetzunt auch gern an die Hußen ziehen wölt. bitten wir ewr weish[eit] mit sunderm fleiß, daz ir im umb unsern willen gönnen und erlauben wellet, söliche rais (= Kriegszug) jetzund mit und bei den unsern zu ziehen und zu sein, als etc. das wellen etc. datum feria 4[a] [post Viti] (1427).

II.

Derselbe schreibt an Markgraf [Friedrich] von Brandenburg über einen Wagen mit »abentewrlicher were«, die Hanns Felber von Ulm in Nürnberg haben soll. 1427, August 4. Urkunden des Kgl. Kreisarchives Nürnberg, abgegeben vom K. Allg. Reichsarchiv in München, S. VII $\frac{113}{1}$, Nr. 42. Orig. Perg. Das Verschlußsiegel ist abgefallen (Konzept des Briefes in den Nürnberger Briefbüchern, Bd. 7, fol. 194[b] u. 195[a]).

---

den Heinzelmann zu seinem Parlier in Aussicht genommen und diesen seinen alten Parlier aus der Nördlinger Zeit, der damals in Rothenburg lebte und sich noch im April 1439 um eine Parlierstelle in Eßlingen bewarb, dem Rate empfohlen habe. Der vorzeitige Tod des Nördlinger Meisters habe dann Heinzelmann an die Spitze der Bauleitung gebracht. Sollten etwa die Worte in Hans Pawrs Bestallungsbrief als Parlier Roritzers vom Jahre 1458, daß Heinzelmann den Bau »einsteils angefenngt, aufgefurt und angesehen« hat, auf diese Verhältnisse hindeuten? Freilich könnten diese Worte auch nur eben besagen, daß H. einen Teil des Chorbaues vollendet habe.

32a) Zu vergleichen ist auch die oben angeführte Notiz, daß der Steinmetz Konrad Stenglin im Jahre 1438 50 fl. Zins von Hans Felber in Nördlingen erkaufte (Klemm, a. a. O., Nr. 45).

Durchleuchtiger fürst und herre. unser willig, undertenig dienste sein ewern fürstenlichen gnaden mit fleiße voran bereit.

Gnediger herre! uns hat unser burger Conrad Pawmgartner erinnert, wie im ewr durchleuchtigkeit verschriben hat, wie unser gnediger herre von Tryer uns verschriben und begert sulle haben, ein wagen mit abentewrlicher were, die Meister Hanns Felber von Vlm zu Nüremberg hab und die wider die ketzer vast nuclich sein sulle, auf der fürsten kost hinein zu schiken etc. nu haben wir unser herren der fürsten brief, die uns darumb geschriben haben, in söllichem forme nicht vernomen. besunder so hett derselb Meister Hanns Felber desselben mals darumb auch geschriben unserm burger, dem Hoppinger, dem er denselben zewg befolhen hat, davon uns zumal nicht wißenlich was. derselb Hoppinger unterwand sich der sache 33); ob er aber denselben zewg hinein geschikt gehabt hab, da ist uns sidher auch nicht wißenlichen von gewesen. so ist auch derselb meister Hanns unser b[urg]er noch diener nicht. darumb bitten wir ewr hochwirdikeit dienstlich, uns gnedikl[ich] darinne zu verantwürten, als wir ewr durchlewchtikeit des wol getrauen. denn wo wir euern fürstenlichen gnaden dienst und wolgefallen beweisen möhten, des weren wir willig und teten das gern. Script[um] feria secunda ante Oswaldi Anno etc. [14] 27mo.

Von dem Rate zü Nüremberg.

Adreße auf der Rückseite: Dem Durchleuchtigisten fürsten vnd Herren Herren Fridrichen Marggraven zü Brandenburg, des heiligen Römischen Reichs Erczkamerer vnd Burggrafe zü Nüremberg, vnßerm gnedigen Herren.

Darüber von anderer Hand: wer wider die Ketzer.

III.

Der Rat der Stadt Nürnberg dankt der Stadt Ulm und den mit ihr verbündeten Städten für die Hilfeleistung gegen die Hussiten. 1430, Februar 12. Nürnberger Briefbücher 8, fol. 233^{b}.

Den von Vlme.

L[ieben] fr[eunde]! eur ersam tröstl[ich] schrifte, uns getan, wie ir von der sweren leufe wegen der Hußen nach vernemung unsers br[iefs] zu stund andere eur und unser gut fr[eunde], die stet eurer vereinung, unverzögenlich zu euch gemant habt, ir und sie fürzunemen und euch der muter der heil[igen] cristenh[eit] hilflich zu beweisen, wie ir auch junkherr Heinr[ich] von Stöffeln 34), euerm haubtman, und meister Hannsen Felber, euerm werkman, geschr[iben] habt, mit euerm greysigem zeug bei uns zu beleiben etc., haben wir in sundern großen treuen und gut ver-

33) d. h. er nahm die Sache auf sich.

34) Über diesen vgl. oben bei der Schilderung des Feldzuges von 1427.

nomen und unserm gnedigem herren marggr[aven] Fridr[ich] von Brandenburg, des gnaden jetzunt bei uns ist, auch ersamclich fürbr[acht]..... (Folgt Darstellung der Gründe, welche zu den Verhandlungen mit den Hussiten führten.) auch, l[ieben] fr[eunde], wellen wir eur und der andern stette, unser guten fr[eunde], diener, die denn bei uns sein, kürzlich heimreiten laßen und bitten eur weisheit denselben andern stetten eurer vereinung von unsern wegen auch fleißiclich zu danken und zu erinnern, daz wir begirig sein in sölich sache zu widerdienen, denn wo wir eur ersamk[eit] lieb, dienst und wolgefallen etc. dat. dominica die ante Valentini [1430].

IV.

Derselbe an Ulm. Dankt für die Absendung Hanns Felbers, der von dem Rate »gefertigt« und »außgericht« worden sei. 1430, Februar 17. Ebenda, fol. 239ª.

Vlme.

L[ieben] fr[eunde]! euern guten willen und meinung, als ir meister Hannsen Felber, euerm werkman, verschr[iben] und gegönnt habt, bei uns zu beleiben, haben wir wol verstanden. so haben wir auch desselben werkmans guten willen, fleiß und rat, als er sich gen unsern fr[eunden], die wir darzu bescheiden hetten, beweist hat, wol vernomen und danken des eurer fürsichtik[eit] und den euern mit ganzem fleis und haben darauf denselben werkman gefertigt und ausgericht. und wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder dienst etc. dat. ut supra (= feria VIª post Valentini 1430) [35]).

V.

Der Nürnberger Rat schreibt an die Stadt Nördlingen über die von Hans Hoppinger bewirkte Vorladung zweier Nördlinger Bürger vor das Landgericht des Burggrafentums Nürnberg. 1439, Juni 3. Nürnb. Briefbücher, Bd. 13, fol. 336ᵇ.

Der Stat zu Nördlingen.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns verschr[iben] habt von der ladung wegen, so (?) Hanns Hoppinger, unser burger, dem Stepfan Scheffer, euerm ratg[esellen], und Jacoben Medinger, euerm burger, an das lantgericht des burggraftums zu Nür[emberg] getan hab etc., das haben wir wol vernomen, und wir hetten zu stund nach unserm vorg[enanten] burger gesandt und wolten fleißig mit im davon geredt haben, so ist uns zu wißen getan, das er jetz[und] nicht anheim bei uns sei und villeicht bei euch zu Nördlingen mug sein. wie darum, wenn er zu uns herheim komt, so wellen wir eurer weish[eit] zu lieb ernstlich mit im davon reden laßen und darzu

35) Ein fast ganz gleichlautender Brief erging auch an die Stadt Augsburg.

tun, als uns gebürt, und denn eurer freunts[chaft] völliclicher darzu antwurten, ob antwurt an uns erfordert wirdt. were er denn jetz bei euch, so mugt ir auch bescheiden[lich] mit im davon reden laßen, ob es am (!) euerm gefallen ist. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. dat. feria 4^a ante Corporis Christi (= 3. Juni) [1439].

VI.

Schreiben Nürnberg an Nördlingen in gleicher Sache. 1439, Juni 30. Ebenda, fol. 354^b und 355^a.

Der Stat zu Nördlingen.

L[ieben] freunde: als ir uns verschr[iben] habt, wie ir mit Hannß Hoppinger, unserm burger, von der ladung wegen, so er etlichen euern burgern an das lantgericht des burggraftums zu Nur[emberg] getan hat, nechst bei euch geredt und er euern ratg[esellen] do zugesagt hat, sölich ladung des lantger[ichts] abzutun in lengern worten von Hannsen Felbers selig[en] kindes habe und handels wegen, nach inhalt desselben eurs br[iefs] etc., das haben wir wol vernomen und haben den vorg[enanten] Hoppinger für uns besandt, sölichen euern br[ief] hören und darauf fleissig mit im davon reden laßen. der hat uns zu versteen gegebn, wie der obg[enant] Hanns Felber selig, sein frewnde, seinr meinung [nach] ein redlich gescheft [= Testament] bei uns getan habe, dem derselbe Hoppinger also meine nachzukommen und was hab er sich unterwunden habe, daran meine er recht getan haben [36]). er sagt uns auch, wie derselbe Hanns Felber seliger eur burger nicht gewesen sei und ir sein kinde erst kurzlich zu burger aufgenomen habt. wie darum, so spricht unser burger, ob dhein (= irgendein) eur burger darum zu im icht (= irgend etwas) zu sprechen meinten zu haben, so welle er denselben oder iren machtboten [37]) freuntl[ichs], sleunigs rechten vor des r[eichs] r[ichter] [38]) bei uns zu Nur[emberg] gern sein ungeverlichen. uns hat auch derselbe unser burger auch lauter zugesagt, daz er söliche sein nechst angefengte ladung und clag an dem lantgericht gen euern burgern ganz abgetan und fallen hab laßen. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. dat. ut supra (= feria 3^a post Petri et Pauli apostolorum) [1439].

VII.

Protokoll des kaiserlichen Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg über die Klage Hans Hoppingers, Bürgers zu Nürnberg, gegen Meister

[36]) = mit Beschlagnahme eines Teiles der Habe glaube er im Rechte zu sein.

[37]) = Bevollmächtigten.

[38]) d. h. dem kaiserlichen Schultheißen.

Hans Velber bzw. dessen Erben wegen Schuldenhaftung. Manuale des Landgerichts im K. Kreisarchiv Nürnberg, Bd. V, 1439—1441, fol. 149^a.

Judicium quinta feria post Bartholomei anno etc. tricesimo nono [= 27. August 1439].

Hans Hoppinger von Nür[enberg] [klagt] auf den dritteil der mül, die bei dem Tewtschen haus in dem werd zu Vlm gelegen ist, die Mayster Hans Velber seliger umb (= von) Jörg Rot, des Lyenhart Roten sun, gekauft hat, und di Peter Weyß von Vlm innen hat, und was zu demselben dritteil der müln gehört, besucht und unbesucht [d. h. zurzeit angebaute oder unangebaute Felder usw.]. [Er klagt] auf ein wisen zu Nördlingen, zwischen sand Johans kirchen [39]) und den paumgärten bei Nördlingen, und ein wisen, zu Hercking [40]) gelegen, di Heincz Medinger jetzund innenhat, und auch auf ein hub [41]), auch bei Nordlingen gelegen, di Hansen Hirßfelders gewest ist, und das alles Mayster Hans Velber seliger gehabt und gelassen hat, häuser, höf, hub, wisen, ecker, holzer (= Wälder), wasser, weyr, cleinet (= Kleinode), parschaft, var[end] et lig[end] hab, bes[ucht], unbes[ucht], nichtz ausg[enomen].

VIII.

Schreiben Nürnbergs an Nördlingen, die Klage Hans Hoppingers gegen die Felberschen Vormünder betreffend. 1439, September 14. Nürnberger Briefbücher, Bd. XIV, fol. 41^b.

Der Stat zu Nördlingen.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns von meister Hannß Felbers seligen kinde pfleger, eurer burger, und Hannß Hoppingers, unsers burgers, wegen verschr[iben] und gebeten habt etc., das haben wir wol vernomen und also wolten wir mit demselben Hoppinger davon geredt haben, so ist er auf dieselbe zeit nicht anheim bei uns, sunder er sol jetz zu Vlme sein, als wir vernemen mugen. wie darum, wenn wir von den euern ermant werden, so derselbe Hoppinger bei uns anheim ist, so wellen wir in freuntl[ichs] rechten nach des reichs gerichts bei uns und unser stat recht gern furderlich helfen on geverde. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. datum ut s[upra] = feria secunda exaltacionis s. Crucis [1439].

39) Ein kleines, 1647 abgerissenes Kirchlein vor dem Baldinger Tor mit Hospital. Mayer, a. a. O., S. 38.

40) Heute Herkheim, Kirchdorf $3^1/_2$ km von Nördlingen.

41) d. h. Feldstück.

IX.

Schreiben Nürnbergs an Nördlingen gleichen Betreffs. 1439, September 24. Ebenda, fol. 45^b u. 46^a.

Der Stat zu Nördling[en].

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns verschr[iben] habt, wie Hanns Hoppinger, unser burger, indes, als ir uns und wir eurer weish[eit] von denselben sachen vor [= vorher] geschriben haben, küntbr[ief] (d. h. Klagezustellung unter Bezeichnung der eingeklagten Güter) von dem lantgericht des burggraftums zu Nur[emberg] erlangt und auf meister Hannsen Felbers selig[en] gelaßne güter, die in eurer stat und etter (d. h. Burgfrieden, Gerichtsbezirk) gelegen und darzu in eurer stewre gewesen sein, geschickt, und wie im dieselben pfleger, eure burger, nehst das recht auf gemeine aus etlichen stetten geboten und er im des ein bedenken genomen habe, antwurt in einr zeite darum zu geben, in lengern worten etc., haben wir wol vernomen und haben denselben Hoppinger für uns besandt und sölichen euern br[ief] hören lassen. der hat uns geantwurt, söliche rechtliche gebot [= Anerbieten], die im die euern nehst getan süllen habn, als ir meldt, die hab er abgeslagen, aber der fürnemung mit dem lantgericht ist er also bekentlich und das habe er darum getan, daz im der vorg[enant] meister Hanns Felber selig, sein frewnde, sein kind und sein gelassen gut empfolhen habe, als sich das wol finden sülle, daran aber im unpilliche irrungen geschehe. wie darum, so haben wir doch eurer freunts[chaft] zu lieb soverren mit im reden lassen, daz er uns zugesagt hat, sölich vorgemeldte sein angefengte fürnemungen und clag an dem lantger[icht] zu disem male abzutun und fallen zu lassen. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder dienst etc. dat. ut supra [= feria 5^a post Mathei apostoli et ewangeliste] (1439).

X.

Protokoll des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg über die Klage Hans Hoppingers, Bürgers zu Nürnberg, gegen die Felberschen Erben auf Besitzeinweisung und Schadenersatz. Manuale des Landgerichts im K. Kreisarchiv Nürnberg, Band V, fol. 233^b.

Judicium in Nüremberg tercia feria post dominicam Oculi (= 1. März] Anno etc. quadrigesimo (!).

Hans Hoppinger von Nür[emberg] [klagt] auf den dritteil der mül, die bei dem Tewtschenhaws in dem werd zu Vlm gelegen ist, die Mayster Hans Velber um [= von] Jörgen Rät, des Lyenhart Räten sün, gekauft, und die Peter Weyß von Vlm innen hat, und was zu dem dritteil der müln gehort, bes[ucht] et unbe[sucht].

Auf ein Wisen zu Nördlingen zwischen sand Joh[annis] kirchen und den paumgerten bei Nördlingen und ein wisen, zu Hercking[en] gelegen, die Heincz Meding[er] jetzund innenhat, und auch auf ein hub, auch bei Nordlingen gelegen, di Hansen Hirßfelder gewest ist, und das alles Mayster Hans Velber seliger gehabt und gelassen hat, haus, höf, hub, wisen, ecker, hölzer, wasser, weyr, cleinet (= Kleinodien), parschaft, var[end] et lig[end] hab, bes[ucht] et unbes[ucht] nichtz ausg[enommen].

Und clagt dorauf um 300 gld. debit[orum], die im der vorg[enannt] Mayster Hans Velber, sein öheim, schuldig ist um gewant und um zerung und andere schuld, als sich das in rechnung wol vinden sol, und sunder um etlich schuld [= Schulden], die der genannt Velber andern leuten schuldig ist, die er im empfolhen hat di an seiner stat auszurichten, und, was er dann mer geschickt und geschaft hat seinen freunten und andern leuten durch seiner sel selikeit; dorumb und dofür hat er im eingesetzt seine eigne güter und die brif dorüber gegeben und auch seine cleinet, die er also in pfandsweis innen haben solt, das frumen leuten wol wissentlich ist, und solt die also innenhaben als lang, bis derselbe Hoppinger und ander leut und auch, was er geschickt hat, bezalt und ausgericht würden. über das alles helt man im soliche cleinet und die vorgeschr[iben] güter vor ferl[ichen] mit g[ewalt] on r[echt]. Violentia [= eingeklagter Schaden] 1000 gulden.

XI.

Schreiben Nürnbergs an Nördlingen, den Prozeß Hans Hoppingers gegen die Felberschen Vormünder betreffend. 1440, März 8. Nürnberger Briefbücher, Bd. XIV, fol. 147ª.

Nördlingen.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns von des furnemens wegen, so Hanns Hoppinger, unser burger, eurer burger guter, in eurer stat stewre und etter gelegen, die meister Hanns Felber sel. gelassen hat, mit dem lantger[icht] des burggraftums zu Nür[emberg] aber getan hat, verschr[iben] und gebeten habt etc., das haben wir wol vernomen und wir sehen das unsers teils von demselben unserm burger nicht gern, haben in auch darauf besandt und darum zu rede gesatzt und, wiewol er etlich widerrede darinn hat, so haben wir doch eurer weisheit zu lieb soverren mit im reden lassen, daz er uns aber (= abermals) zugesagt hat, sölich sein jetzig fürnemen und clag an dem lantger[icht] zu disem mal auch abzutun und fallen zu lassen. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. dat. ut supra [= feria IIIª post dominicam Letare] (1440).

Der Sebastiansaltar in der Münchener Alten Pinakothek.

Von **Andreas Huppertz.**

Beim Studium des Hans Holbein dem Älteren zugeschriebenen Sebastiansaltars in der Münchener Alten Pinakothek bemerkte ich einige Retouchen, welche mir für die Frage der Herkunft und Entstehung des Werkes nicht ohne Bedeutung zu sein schienen. Das regte mich an, ihrer Ursache nachzugehen. In der Literatur über den Sebastiansaltar ist meines Wissens nirgendwo von ihnen die Rede, und sie sind, wie ich auf meine Erkundigung hin erfuhr, anscheinend überhaupt nicht bekannt oder wenigstens nicht besonders beachtet worden. Es handelt sich um drei Retouchen am Bilde der h. Elisabeth. Von dem roten Gewande der Heiligen scheint rechts unten für einen Teil vom Beine des knienden Aussätzigen ein Streifen übermalt zu sein. Durch die Fleischfarbe hindurch erkennt man deutlich eine kräftige Linie, welche wohl einen früheren Verlauf der Gewandfalte andeutet. Eine ähnliche Änderung sieht man an dem ausgestreckten Arme desselben Kranken. Hier geht die Fleischfarbe des Armes über seinen ursprünglichen unteren Kontur hinaus, so daß man glauben möchte, es sei der Arm stärker als zuerst beabsichtigt, geknickt und der Körper des Kranken dementsprechend näher an die Heilige herangerückt worden. Die dritte Retouche, die bei dem Aussätzigen links vorgenommen wurde, erschien mir sicherer, um auf ihr fußend einen Schluß zu ziehen, der den zeitlichen Verlauf der Arbeit an den einzelnen Teilen dieses Flügelbildes berührt. Durch die Farbe am Kinn des Mannes ist eine Zeichnung durchgewachsen, die genau der jetzigen linken Hand entspricht, so daß diese Figur ursprünglich anders geplant und mindestens in der Vorzeichnung in anderer Stellung angelegt gewesen sein wird. Diese Annahme wird noch gestützt durch den Umstand, daß vom Gewande der h. Elisabeth nahe am Kopfe des Kranken ein Streifen entfernt ist, offenbar um für den Kopf mehr Platz zu gewinnen. Dadurch bricht das Gewand an dieser Stelle jetzt scharf um, während sonst im Bilde seine Grenzen überall sanft gerundet sind. Bei genauem Zusehen erkennt man auch unter der Retouche die früher abgerundete Umbiegung der Gewandfalte. Ein weißer Farbstreifen, der sie jetzt zum Teil zudeckt, ist vielleicht als die Innenseite des Gewandes zu deuten. In eine kleine Lücke zwischen

Kopf und Gewand ist, als Fortsetzung vom Hintergrunde des Mittelbildes, ein Stück Mauer und Rasen gemalt worden.

Sollte also die ganze Figurengruppe des im wesentlichen fertigen Bildes ursprünglich nicht so eng zusammengedrängt und die jetzige Renaissanceumrahmung zunächst nicht beabsichtigt gewesen, sondern erst später, vielleicht durch eine ganz andere Hand, unter Abänderung der Figurenkomposition, aufgemalt worden sein? Eine Bestätigung für die Möglichkeit dieser Annahme könnte in dem Umstande liegen, daß der Hintergrund, der vom Mittelbilde her genau fortgesetzt ist, nur auf den Flügelbildern durch eine Umrahmung unterbrochen wird, daß also nicht auch das Mittelbild die gleiche Umrahmung erhalten hat. Doch wäre hier ein Zusammenrücken der Figuren, eine Änderung der Komposition kaum mehr möglich gewesen. Es hätte nur eine Vergrößerung des Formats, d. h. eine Anstückelung helfen können, was wieder mit Rücksicht auf die Flügel nicht angebracht war. Die erwähnten Retouchen aber lassen nur darauf schließen, daß die Gruppe des Elisabethbildes in der Vorzeichnung anders angelegt war. Einen weiteren Beweis, nämlich der genannten Annahme, liefern sie nicht. Dagegen geht aus weiteren Beobachtungen deutlich das Gegenteil hervor, nämlich daß die Flügelbilder so, wie wir sie jetzt sehen, für die endgültige Ausführung einheitlich geplant und gemalt wurden.

Wenn man den Grenzen zwischen den gemalten Rahmen und den von ihnen eingefaßten Bildern nachgeht, nimmt man wahr, daß die mit einem Lineal gezogenen Rahmenkonturen mehrmals zu weit und in die Bilder hineingehen, daß aber umgekehrt auch hier und da die Farbe der Bilder auf die Rahmen übergreift und solche Stellen hinwiederum, nämlich bei der Verkündigung, von der Farbe der Umrahmungen teilweise zugedeckt sind. Zum Beispiel bemerkt man von der grünen Farbe eines Strauches auf dem Elisabethbilde kleine Tupfen auf dem angrenzenden rechten Pfeiler des Rahmens. Vom roten Gewande der Heiligen geht die Farbe in den Sockel desselben Pfeilers hinein. Eine Linie vom linken Sockel schneidet in die Hand des links hockenden Bettlers, das Blau des Himmels geht bis in eine Blattspitze vom Kapitell des rechten Rahmenpfeilers. An zwei Stellen des Bildes der h. Barbara schneidet eine Fuge vom Gebäude im Hintergrunde leicht in den Rahmenpfeiler rechts. Die Fugen sind hier nicht, wie bei der Verkündigung auf der Außenseite erneuert. Folglich ist auch hier der Rahmen nicht nach dem von ihm eingefaßten Bilde gemalt. Doch hat auch bei der Verkündigung die Erneuerung der Mauerfugen noch stattgefunden, ehe das Bild vollendet war. Das beweist die Tatsache, daß zwei solcher Fugen, die in die linke Rahmensäule des linken Flügels hineingehen, an diesen Stellen wieder mit der weißen Farbe der Säule zugedeckt sind. Solche Korrekturen können wegen

ihrer ganz nebensächlichen Bedeutung nicht nachträglich von einer anderen Hand vorgenommen worden sein. Im unteren Teile desselben Bildes, wo Fugen des Fußbodens in die gleiche Rahmensäule einschneiden, ist eine Korrektur unterblieben.

Aus der Tatsache, daß die einzelnen Teile der Flügelbilder, d. h. die Figuren, der Hintergrund, die Rahmen ineinandergearbeitet sind, geht zur Genüge hervor, daß sie der Zeit ihrer Ausführung nach als eine einheitliche Arbeit zu betrachten sind, daß die Bilder somit in ihrer jetzigen Gestalt die Werkstatt verlassen haben, d. i. die Werkstatt Hans Holbeins des Älteren, der, nach der jetzt so gut wie einstimmigen Annahme, mindestens das Mittelbild, das Martyrium des h. Sebastian gemalt hat.

Auch auf den Flügelbildern ist seine Hand nicht zu verkennen. Bei meinen Beobachtungen gewann ich diese Überzeugung zunächst für den Hintergrund sowohl der Innen- wie der Außenseite. Da die Flügel zeitlich im Zusammenhang mit dem Mittelbilde in der gleichen Werkstatt ausgeführt wurden, kann es eigentlich nicht auffallen, daß auf den inneren Bildern der Hintergrund des Mittelbildes fortgeführt wurde, auch wenn dies von einer anderen Hand als der des Meisters, also eines Gehilfen, geschehen wäre. Doch der Umstand, daß es geschehen, und die Art, wie es gemacht ist, ist von Bedeutung für die Frage, wer die Flügelbilder gemalt hat. Die Ausführung, nicht nur rein äußerlich, nämlich auf die Architektur und ihre Einzelheiten und auf die Farbe hin betrachtet, stimmt so genau mit der des Mittelbildes überein, daß kaum ein Zweifel an der Herkunft des Hintergrundes auf dem Mittelbilde und den Flügeln von ein und derselben Hand möglich ist. Gleichsam handschriftlich ist die Art, wie beiderseits eine Mauerfuge gezogen ist, genau die gleiche. Nichts wird vergessen, was dem Mittelbilde entsprechend vorhanden sein müßte, sei es auch nur ein winziges Stück Rasen, wie es bei einer der erwähnten Retouchen eingefügt wurde. Man könnte einwenden, daß der Hintergrund auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln als etwas Nebensächliches wohl von der Hand eines Gehilfen gemalt sei. Aber für den Meister sprechen noch, neben den starken Reminiszenzen an viel frühere Werke auf dem Hintergrunde des Mittelbildes, die drei Doppelrundfenster auf dem Bilde der h. Elisabeth. Ein ganz verwandtes Fenster mit demselben Spitzbogengitterwerk wie bei den beiden gleichen Fenstern des Elisabethbildes begegnet uns auf einer Zeichnung des Todes Mariä, die bedeutend früher sein muß als der Sebastiansaltar [1]). Das gleiche Renaissancekapitell wie auf dieser Zeichnung sehen wir bei dem dritten Fenster des Elisabethbildes in der dunklen, zinnengekrönten Mauer. Die Formen

[1]) Bei Eduard His, Hans Holbeins des Älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen usw. (in Lichtdruck ausgeführt von W. Biede. Nürnberg. Ohne Jahr). Tafel 57.

sind nur leicht angedeutet, aber klar genug zu erkennen. Wir haben hier offenbar eine eigenhändige Verwertung von Studien Holbeins zu Renaissanceformen in einem ausgeführten Bilde vor uns. Der Nachweis für den Hintergrund der Verkündigung läßt sich leichter in der später folgenden Behandlung der Renaissanceformen führen.

Könnte man glauben, daß der Meister der Werkstatt sich mit der Malerei des Hintergrundes begnügt habe und an dem Besten der inneren Flügelbilder, den beiden großen Figuren, unbeteiligt sei? Das ist schwer anzunehmen. Das Bedenken, ihm die Gestalten der hh. Barbara und Elisabeth zuzuschreiben, gründet sich zum Teil auf die Aufmachung der Bilder, ihre organische Fassung in die Renaissancerahmen. Läßt man einmal ganz die Umrahmung außer Acht, um unbefangener die Figuren allein betrachten zu können, so wird es leichter sein, sie an die künstlerische Entwicklung Hans Holbeins des Älteren anzufügen. Einzelheiten in den Formen und in der Technik haben bereits ihre Parallelen im Mittelbilde und in früheren Werken. Man vergleiche beispielsweise die linke Hand der h. Barbara mit der ähnlich gekrümmten des h. Sebastian und mit der zeigenden Linken eines Zuschauers vom Martyrium der h. Katharina (1512, Museum zu Augsburg); hier wie auch sonst noch sehr häufig sehen wir eine runde, weiche Hand mit auffallend kurzem Daumen und der gleichen farbigen Modellierung: im stärksten Schatten ein bestimmtes Braun, nach der hellsten Stelle hin in das Rosa der Fleischfarbe übergehend und dieses zur Grenze hin wieder allmählich durch jenes Braun leicht abgetönt. In der Art, wie ein schwerer Gewandstoff auf den beiden Flügeln in Form und Farbe gegeben ist, erscheint lange vor der Zeit des Mittelbildes auf der Paulusbasilika (etwa 1504, Galerie zu Augsburg) der Chormantel des rechts knienden Bischofs und noch früher der Mantel Jesses auf der Darstellung des Stammbaums Jesses vom Passionsaltar im Frankfurter städtischen historischen Museum (1501). Die Holbein eigene Art der Fältelung des Leinens sehen wir schon bei einer Frau auf dem Schwarzepitaph (1508, jetzt im Augsburger Maximilians-Museum) und mit der gleichen Verzierung wie bei den beiden heiligen Frauen der Flügelbilder beim knienden Armbrustschützen des Mittelbildes des Sebastiansaltars. Der Beachtung dürfte auch die völlig gleiche Behandlung des braunen, schwarzgefleckten Pelzes der h. Elisabeth und desjenigen eines Zuschauers rechts auf dem Mittelbilde, besonders seiner sorgfältiger ausgeführten Mütze, wert sein, nicht nur wegen der leicht in die Augen fallenden Ähnlichkeit, sondern wegen der äußersten Gleichheit in der Malerei des Einzelnen, z. B. der schwarzen Flecken. Ein Vergleich mit anderen Malern zeigt, wie jeder zur Wiedergabe der Details eines Pelzes seine ganz eigene Art hat, die kein Schüler und Gehilfe so genau nachahmt, als der Meister selbst sie, wie seine Handschrift, wiederholt.

Für die Farbe und die Beobachtung des sich entwickelnden Farbengeschmacks des älteren Holbein sind vor allem von Bedeutung die Frankfurter Passion, die Paulusbasilika und das Schwarzepitaph. Auf der Paulusbasilika beachte man das bereits erwähnte Gewand des knienden Bischofs. Beim Schwarzepitaph kann die Vereinigung des warmen, von der früheren blaugrünen Schattierung freien Weiß mit dem dominierenden leuchtenden Zinnoberrot, überhaupt die gefällige koloristische Fassung des ganzen Bildes überraschen. Die ornamentierte, lichtgelbe Kleidung des knienden Spötters auf dem oberen Teile des Mittelstückes der Paulusbasilika und die Mitra des zweiten Bischofs auf dem Bilde des St. Ulrichswunders vom Katharinenaltar mit zartblauem Ornament auf lichtem Gelb weisen direkt hin auf die Gewänder der Verkündigung des Sebastiansaltars. Die Tafeln des Katharinenaltars würden uns durch ihre Farbe über Holbein zweifellos mehr sagen können, wenn eine neue Restauration sie, wie zur Zeit Hans Burgkmairs Johannes auf Pathmos in der Alten Pinakothek, von ihrer Verdunkelung befreite. Doch auch jetzt bemerkt man, wie in der Kleidung eines Schergen rechts auf der Kreuzigung Petri das frühere grelle, giftige Blau mit einem Stich ins Grün verlassen ist. Schon bei dieser Beobachtung wundert man sich vielleicht nicht mehr so sehr über das prächtige Blau des Gewandes der h. Barbara vom Sebastiansaltar, noch viel weniger aber, wenn man das reine, zarte Blau wahrnimmt, welches in Verbindung mit reinem Weiß in der Kleidung eines auf allen sieben erhaltenen Tafeln der Frankfurter Passion vorkommenden Schergen, einmal sogar in verschiedenen Abtönungen, gegeben ist.

Betrachten wir die Gestalten der hh. Elisabeth und Barbara in ihrer edlen, renaissancemäßigen und für Holbein, wie es scheint, ganz neuen Auffassung, so können wir bei einem aufmerksamen Vergleich mit seinen bisherigen Werken nicht an dem Geständnis vorbei, daß auch sie ihm zur Zeit des Sebastiansaltars nicht unmöglich sein konnten. Dies mit einem Blick auf den Kaisheimer Altar (1502) zu bestreiten, geht nicht an. Zwischen beiden Werken liegt ein Zeitraum von 13 Jahren mit einer Reihe von deutlich fortschreitenden Werken. Etwa seit dem Schwarzepitaph kann man eine Lockerung innerhalb des Bildes, in der Gruppierung, eine bessere Raumbildung und eine plastischere Durchbildung der mehr voneinander losgelösten Figuren, eine allmähliche Entfernung von der gotischen Auffassung konstatieren, diese verschiedenen Momente freilich nicht immer gemeinsam in jedem Bilde; Rückfälle in frühere Schwächen sind nicht ausgeschlossen, selbst nicht beim Martyrium des h. Sebastian. Wenn man nun dieses Bild einmal Hans Holbein dem Älteren läßt, so wird man auch hinsichtlich der hh. Barbara und Elisabeth mit ihm rechnen müssen, da sie in der Auffassung von den männlichen Figuren des Mittelbildes nicht

eben weit entfernt sind. Diese schießenden Männer und der Armbrustspanner im Vordergrunde bedeuten beispielsweise gegenüber dem Kaisheimer Altar einen enormen Fortschritt; doch schließen sie sich an Figuren der dem Sebastiansaltar zunächst vorausgegangenen Bilder sehr leicht an. Die Köpfe der beiden hh. Frauen sind echte Typen des alten Holbein. Bei einem Blick auf den Tempelgang Mariä des Kaisheimer Altars ist eine Verwandtschaft zwischen der links stehenden Frau in grünem Kleide mit der h. Barbara nicht zu verkennen, eine Ähnlichkeit nicht nur im Gesicht, sondern auch in der ganzen Figur, in ihrer Haltung und sozusagen der Stimmung, die in ihr liegt. Der Kopf der h. Elisabeth zeigt eine ausgesprochene Verwandtschaft mit Köpfen auf früheren Bildern.

Noch ein Umstand mag bei der Betrachtung der hh. Barbara und Elisabeth auffallen, daß sie nämlich, im Gegensatze zu früheren Bildern Holbeins, als Heilige und Hauptpersonen das Zeitkostüm tragen. Beim Kaisheimer Altar gibt Holbein unter den weiblichen Figuren nur Nebenpersonen, eigentlich nur Zuschauerinnen, die gewiß Porträts sind, nicht aber heiligen Frauen das Kostüm der Zeit. Schon in der Paulusbasilika beginnt der Bruch mit dieser anscheinenden Regel. Hier bemerken wir bei der schönen Rückenfigur der h. Thekla die Neigung Holbeins zu der Neuerung, und noch früher als hier offenbart sich sein Auge für weibliche Schönheit und die Neigung zu ihrer Darstellung in der Gruppe der drei Frauen vom Tempelgang des Kaisheimer Altars, vielleicht auch schon in der Figur eines Mädchens in ländlicher Kleidung in der Geburt Mariä vom noch früheren Weingartner Altar (1493, Dom zu Augsburg). Wenn wir nun in den Werken Holbeins diese Neigung immer wieder konstatieren, so können uns die beiden in jeder Beziehung prächtigen Frauengestalten des Sebastiansaltars, in denen der Meister offenbar sein Ideal gegeben hat, nicht überraschen. Zögern wir aber, sie ihm zuzusprechen, so sind wir zu der zweifelhafteren Annahme gezwungen, es habe ein anderer, Jüngerer aus seinem Streben und seiner künstlerischen Entwicklung, die doch klar uns vor Augen liegen, die Summe gezogen, und das zu Lebzeiten des Meisters, in seinem Hauptwerke bis zu jener Zeit, während doch nichts mehr uns hindert, die Möglichkeit für den Meister der Werkstatt zuzugestehen.

Auch an den beiden Figuren der äußeren Darstellung, der Maria und dem Engel der Verkündigung, fällt nichts auf, was nicht vom älteren Holbein sein könnte, nicht die Zeichnung der ganzen Figuren noch ihrer Details — man beachte z. B. Hände und Haar des Engels, die wieder für Holbein charakteristisch sind —, nicht ihre Typen, auch nicht das Kolorit, wie schon oben ausgeführt wurde.

Kommen wir jetzt zu den Renaissanceformen, welche uns auf dem Sebastiansaltar in einer Art entgegentreten, die allerdings im Hin-

blick auf frühere Werke Hans Holbeins des Älteren sowohl hinsichtlich der Bildung als auch der Verwertung der neuen Formen überraschen kann.

Ohne jedes Bedenken kann man als Holbeins Werk das Renaissanceportal der hinteren Abschlußwand auf der Darstellung der Verkündigung hinnehmen. Die einfachen Kapitelle tragen als Zierat die für den Meister charakteristische Rosette, die wir schon an fünf Renaissancekapitellen auf dem Bilde des St. Ulrichswunders vom Katharinenaltar antreffen. Diese Kapitelle wie auch dasjenige von der oben erwähnten Zeichnung des Todes Mariä sind sogar schon weniger primitiv als die von der Verkündigung. Die Einfügung des Renaissanceportals in die hintere Wand entspricht auch ganz zwei zusammengehörigen Zeichnungen mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige [2]), die, nach den Figuren zu schließen, schon geraume Zeit vor dem Sebastiansaltar entstanden sind. Neben den primitiven Renaissanceformen gibt die letztere Zeichnung auf einer Steinbank noch rein gotisches Maßwerk.

Die drei erwähnten Zeichnungen, von denen die mit dem Tode Mariä auf einer kleinen Tafel das Datum 1508 (die 8 ist nicht ganz deutlich, wohl aber die 0) trägt, bezeugen im Verein mit den dem Sebastiansaltar vorausgegangenen Gemälden, daß Holbein sich schon eine Reihe von Jahren mit Renaissanceformen beschäftigt hat. Unter seinen Gemälden kennen wir als das früheste mit Ornamenten, die den Übergang von den gotischen zu den Renaissanceformen anzeigen, die Altarflügel im Rudolfinum zu Prag, als deren Entstehungszeit 1508—1510 gilt, so daß sie ziemlich gleichzeitig mit der Zeichnung des Todes Mariä sind. Die neuen, auch hier noch mit gotischen vereinigten Formen sind sehr primitiv und wenig verstanden. Aber das nächste Werk mit Renaissancemotiven, der Katharinenaltar, zeigt eine Weiterentwicklung wenigstens in der B i l d u n g der Formen. Besondere Beachtung verdienen auf dem Bilde des St. Ulrichswunders die fünf Renaissancesäulen aus buntem Marmor, der bei Holbein immer wiederkehrt, mit ihren vergoldeten Kapitellen. Hier erkennen wir, mit welcher Liebe der Meister zu dem Neuen greift, aber auch mit welcher Naivität, da die Säulen keinerlei architektonische Funktion auszuüben haben, sondern einfach als Zierat in den Raum gestellt sind und lediglich ihre goldenen Kapitelle, zwei von ihnen noch im Verhältnis sehr kleine Putten tragen. Im besten Falle könnte man annehmen, daß die Säulen, nach der Umrißlinie des oberen ornamentalen Abschlusses sich richtend, der Teilung und Gruppierung im Bilde dienen sollen. Auch die Art, wie Holbein das Ornament auf die Tafeln des Katharinenaltars flach auflegt und noch nicht versteht, mit ihm die Darstellungen sinnvoll zu umrahmen, zeigt, wie wenig er damals noch mit

---

[2]) His, a. a. O., Tafel 19 u. 20

dem Neuen anzufangen wußte. Eine gewisse Bedenklichkeit mag daher bei der Betrachtung des Sebastiansaltars, wo das Verständnis für die Renaissanceformen und vor allem die Art, wie diese jetzt die Bilder einrahmen, so viel besser ist, in Anbetracht früherer Werke begreiflich sein. Doch dieser Fortschritt ist erklärbar. Denn ein Zeitraum von etwa drei Jahren, der zwischen Katharinenaltar und Sebastiansaltar liegt, kann für einen Künstler, dessen eifriges Streben sich in seinen Werken so deutlich offenbart, genügen, um auch zum Ornament des Sebastiansaltars fortzuschreiten.

Prüfen wir die Einzelheiten dieses Ornaments und vergleichen wir mit Früherem, so ist der gleiche Ursprung leicht zu erkennen. Die stilisierten Pflanzen- und Blattformen des Sebastiansaltars sind im Prinzip dieselben wie die des Katharinenaltars. Hier sind sie in Gold ausgeführt und, ihrer Verwendung entsprechend, nur ganz leicht modelliert; dort stellen sie Steinskulpturen dar und sind folglich plastischer und in Steinfarbe gegeben. Beziehungen zwischen den Fratzen auf dem Sebastiansaltar, denen vom Ornament des Katharinenaltars und den Physiognomien verschiedener, unsympathisch sein sollender Figuren, wie etwa des Scharfrichters vom Martyrium der h. Katharina und des Armbrustspanners vom Martyrium des h. Sebastian, sind unverkennbar. Die Ornament f o r m e n des Sebastiansaltars sind also, als eine Weiterentwicklung aus Früherem, für Hans Holbein den Älteren sehr wohl denkbar.

Doch die neue, sinnreiche Verwertung dieser Formen! Vergessen wir zunächst nicht die Zeit, in der wir stehen, die Beziehungen Augsburgs zu Italien, die anderen Künstler, die sich damals in Augsburg eifrig mit den neuen Formen beschäftigten, wie Hans Burgkmair und Hans Daucher, von denen jedenfalls der letztere mit seinen Reliefs der h. Familie, deren Wiener Exemplar mit 1515 datiert ist, Holbein in dem Neuen weit voraus war. Berücksichtigen wir dann, wie Holbein bis zum Sebastiansmartyrium in allmählicher Entwicklung sich einen geschulten Blick für das Dreidimensionale der Darstellung erworben hat, so mag er auch wohl zu jener Zeit imstande gewesen sein, die räumliche Wirkung durch die wohlerwogene Art, wie die Flügelbilder in ihren Rahmen gestellt sind, und die Wirkung der beiden Frauenfiguren für den Beschauer in bewußter Absicht zu erhöhen. Es wäre damit das gesteigerte Verständnis für die Verwendung der Renaissanceformen nur eine folgerichtige Begleiterscheinung der neuen Auffassung der menschlichen Figur, des Körperlichen überhaupt, seiner Darstellung im Raume und seiner Verwertung zur Raumbildung.

Man mag an den inneren Flügelbildern aussetzen, daß der Rahmen selbst nicht recht gelungen sei, da der Maler oben zu wenig und unten zu viel Raum für die betreffenden Teile der Umrahmung vorgesehen habe, wodurch der Sturz der Portale in gleiche Fläche mit dem vorspringenden

Fußbodensockel zu liegen komme, und daß er durch dieses Vorspringenlassen die Absicht einer eigentlichen Umrahmung verleugne. Holbein hat hier jedenfalls zweierlei gewollt, die wirkungsvolle Umrahmung und die Vorwärtsbewegung der hh. Frauen durch das Portal. Wenn dadurch die beiden Figuren auch aus dem Rahmen herausschreiten, so beweist das weniger, daß Holbein die Funktion des Rahmens nicht recht verstanden habe, als vielmehr, daß er sich nicht zu fest an irgendein Gesetz binden wollte. Am Rahmen der Verkündigung kann man jene Ausstellung nicht machen, wenn man nicht gar zu streng sein will, durch den Hinweis nämlich, daß ein Flügel des Engels und die den h. Geist symbolisierende Taube die zwischen die Rahmen gehängten Girlanden überschneiden. Auch die Teilung der Darstellung durch die Rahmensäulen und damit die Durchschneidung des Gewandes Mariä ist wohl mit Bewußtsein und Absicht geschehen, vielleicht um den scharfen Schnitt der Teilungslinie, die sonst mitten durch die einheitliche Darstellung gehen würde, zu vermeiden. Holbeins Einfall wäre dann ohne Frage nicht weniger glücklich als der Grünewalds, der auf der Kreuzigung des Isenheimer Altars die Teilungslinie am Kreuzesstamm entlang führt. Naiv erscheint noch beim Verkündigungsbild Holbeins die Einschiebung der hohen Balustrade. Denn einen praktischen Zweck hat sie nicht, im Gegenteil sperrt sie den Weg zum Ausgang vollständig ab. Sie scheint ihr Dasein der Neigung des Meisters zu verdanken, möglichst viel vom Neuen, diesmal eine vollständige Balustrade anstatt vereinzelter Säulen aufs Bild zu bringen, und damit führt uns die Verkündigung zurück zum Ulrichswunder des Katharinenaltars, wo wir die gleiche Absicht zu beobachten glaubten [3]). Die Balustrade könnte lediglich noch den Zweck haben, leere Flächen des Bildes auszufüllen; aber wenigstens auf der rechten Seite wäre dann zuviel geschehen. Hier beweist wohl das zweifache Vorspringen der Balustrade, daß es sich für den Maler um die Lösung eines für ihn neuen, perspektivischen Problems und seine Vorführung handelte, und daß somit dieses Architekturstück nicht ohne Selbstzweck ins Bild aufgenommen worden ist.

In den Gemälden Hans Holbeins des Älteren gehen, wie ich auszuführen versuchte, verschiedene Entwicklungsmomente nebeneinander her. Die Entwicklung erstreckt sich auf das Figürliche (Typen, Einzelformen, Bewegung und Körperlichkeit), auf die Raumbildung, auf das Ornament und auf die Farbe. Leichter als das hier Vorgelegte wird seine Nachprüfung

3) In der Sammlung Julius Böhler in München befindet sich ein reizendes, wohl wenig bekanntes Madonnenbild, in welches hinter dem Thron der Madonna zwei ähnliche Balustraden wie Kulissen hintereinander aufgestellt sind. Neben diesem Umstande sprechen noch eine Reihe anderer Gründe für die Autorschaft des älteren Holbein. Zum mindesten ist nichts im Bilde, was nicht von ihm sein könnte.

an den Originalen davon überzeugen, daß jene Entwicklung konsequent zur Renaissance des Sebastiansaltars hinführt, daß der ganze Altar in der Erfindung, in allem Wesentlichen und künstlerisch Bedeutenden das Werk eines einzigen Geistes ist, des Meisters der Werkstatt, aus der es hervorging, Hans Holbeins des Älteren.

Mit dem Gegebenen hätte ich wohl meine Ausführungen schließen können, da sie, wie ich glaube, zur Beweisführung genügen. Daher habe ich auch den Namen Hans Holbeins des Jüngeren vermieden, den man aber gewiß vermißt hat, weil manche ihn für den Meister der Flügelbilder halten. Ein Vergleich jedoch mit einigen sicheren Arbeiten von ihm aus ungefähr der gleichen Zeit spricht durchaus gegen diese Annahme. Das kleine Madonnenbild von 1514 in einem von Putten belebten Renaissancerahmen (Museum zu Basel) ist wenig sorgfältig ausgeführt. Das ließe sich ja aus dem Umstande, daß der junge Holbein das kleine Bild, wie man annimmt, auf der Reise nach Basel gemalt hat, erklären. Jedoch der farbige Vortrag, die Formen, die Typen sind zu verschieden von dem, was die Flügel des Sebastiansaltars in Übereinstimmung mit dem Mittelbilde zeigen, als daß man an einen gleichen Autor denken könnte, ganz abgesehen von der Schwierigkeit, die darin liegt, daß der Sebastiansaltar nach hinreichend sicherer Annahme erst 1515 fertig wurde, zu einer Zeit also, da der junge Holbein nicht mehr in der väterlichen Werkstatt tätig war. Nimmt man zum Vergleich noch die Bildnisse des Baseler Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin von 1516 (Museum zu Basel) mit der zwar sorgfältigeren Ausführung, aber einer Behandlung der Farbe, die sehr von der des Sebastiansaltars abweicht, mit der unruhigen Linienführung, die dem Sohne im Gegensatz zum Vater eigen ist, dazu noch die beiden Altarbilder im Münster zu Freiburg und die Kreuztragung im Museum zu Karlsruhe, so ist es schwer, zu begreifen, wie eine so starke Wandlung, die von den Flügeln des Sebastiansaltars zu den angeführten Bildern vor sich gegangen sein müßte, sozusagen von heute auf morgen eingetreten sein könnte.

Ein Vergleich also mit den frühen Bildern Hans Holbeins des Jüngeren wird, bei Berücksichtigung der im vorliegenden Aufsatze behandelten Entwicklungsmomente im Werke des Vaters, die Überzeugung noch stärken, daß nicht der Sohn, sondern nur der Vater als Maler der Flügelbilder des Sebastiansaltars in Betracht kommen kann.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Woermann. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Dritter Band: Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Mit 328 Abb. im Text, 12 Tafeln in Farbendruck und 46 Tafeln in Tonätzung. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1911.

Nach fünfzehn Jahren hat das Werk, dessen zweiter Band im Repertorium 1906 S. 32 angezeigt wurde, seinen Abschluß gefunden. Das sehr ausführliche Schriftenverzeichnis zeigt, welch ungeheure Arbeit dabei zu bewältigen war. Bewundernswert ist, wie trotz des knappen Raumes jedes besprochene Werk, wenn auch nur mit einem Worte, näher bezeichnet und jede Frage, die etwa noch schwebt, in besonnener Weise beantwortet wird. Und gerade der Teil der gewaltigen Aufgabe, welcher als der schwierigste erscheinen konnte, die Behandlung der Kunst des 19. Jahrhunderts, ist mit dem größten Glück durchgeführt worden. Die drei Hauptmeister der italienischen Renaissance auf 30 Seiten und die ganze französische Kunst des 19. Jahrhunderts auf ebenso geringem Raume geschildert zu haben, muß als eine außerordentliche Leistung anerkannt werden, wie denn überhaupt die Abschätzung der Bedeutung, die jedem einzelnen Künstler innerhalb der allgemeinen Entwicklung beizumessen ist, kaum zu Einspruch Anlaß bieten dürfte. Dabei ist die Kunst aller Völker Europas mit der gleichen Gewissenhaftigkeit behandelt worden.

In bezug auf die Anordnung des Stoffes, eine Hauptfrage bei jeder allgemeinen Kunstgeschichte, muß freilich dem zweiten Bande vor diesem dritten der Vorrang eingeräumt werden. Denn wenn auch zufällig das 15. Jahrhundert noch, sowohl in Italien wie in den Niederlanden, sich mit einem künstlerischen Abschnitte, dem der naturgemäßen Formgebung, gedeckt hatte, so daß mit der Zeit um 1500 überall nach dem Vorgang Italiens die freie malerische Darstellung sich entwickeln konnte, ist daraus noch kein Grund abzuleiten, auch weiterhin die Einteilung nach Jahrhunderten beizubehalten. Die Religionskriege von etwa 1570 ab, die Vorherrschaft Hol-

lands von 1620 ab, die Wiederherstellung des Absolutismus von 1660 ab, der kurze Allmachtsrausch von 1720 bis 1760, die industrielle Entwicklung bis 1820, die Reaktion bis 1870 und endlich der technische Aufschwung bis 1900 bilden so viel Abschnitte, die nicht durch die Einhaltung einer Jahrhundertgrenze auseinandergerissen werden dürfen.

Man kann wohl für einzelne Länder die Zeitgrenze etwas länger oder kürzer nehmen, aber für die Hauptabschnitte muß immer das Land voranstehen, welches die Führung hat, und die übrigen haben sich in der Reihenfolge anzuschließen, wie sie in die Bewegung eingreifen. So herrschen in der Zeit der Religionskriege noch Italien und Spanien vor, denen die Niederlande sich unmittelbar anschließen; seit 1620 aber rückt Holland an die erste Stelle, und seit 1660 Frankreich. Von 1760 an ist dann die Reihe an England, bis es um 1820 wieder von Frankreich in der Führung abgelöst wird. Werden die Abschnitte kürzer gefaßt, so ergibt sich wohl auch Veranlassung, in einem jeden von ihnen die Bewegung auf den Gebieten der Baukunst, der Bildhauerei und der Malerei, nach Ländern gegliedert, zusammenzufassen, wodurch die Darstellung an Ruhe gewinnen dürfte. Dann wäre auch, entsprechend der immer stärker werdenden Bedeutung der Innenausstattung, das Kunstgewerbe (das auf S. 519 etwas absichtlich ausgeschieden wird) wohl in höherem Maße berücksichtigt worden, und zwar als Anhang zu der Baukunst.

Wenn der Verf. in einer seiner dankenswerten, das Gerüst des Werkes bildenden Zusammenfassungen, in dem Rückblick am Schlusse des Ganzen, das Wesen des neuen, von der Hochrenaissance gefundenen Stils in der »Rückkehr zur Antike« erblickt und für die Zukunft das Heil von der »Umkehr zur Natur« erwartet, so möchten wir den natürlichen Gegensatz zwischen diesen beiden Richtungen, die sich durch die vier letztvergangenen Jahrhunderte hindurch gegenseitig befehdet haben, weniger auf die Nachahmung des Alten einerseits und die Schaffung neuer Formen andererseits als auf die Gefahren jeder Manier, auch der besten, und auf die Notwendigkeit begründen, diesen Gefahren stets durch Zuführung frischen Lebens entgegenzuwirken. Daß es sich, auch bei der größten Naturtreue, immer um das Festhalten an dem »wirklichen echten, aus der Natur der Aufgabe und des Materials entspringenden Stil« wird handeln müssen, darin sind wir übrigens mit dem Verf. völlig einig. *W. v. Seidlitz.*

Skulptur.

J. B. Supino. La scultura in Bologna nel sec. XV. Ricerche e Studj. Bologna, Nicola Zanichelli, 1910. 222 S. u. 31 Tafeln.

Supino hat sich um die Geschichte der italienischen Kunst, namentlich der Periode, die der klassischen voraufging, als Forscher vielfach verdient gemacht; erst in Pisa, später in Florenz hat er aus den Archiven und Monumenten wertvolles Material geschöpft und erschlossen. Seit wenigen Jahren als Professor der Kunstgeschichte in Bologna tätig, hat er auch hier sofort seine Pionierarbeit begonnen; und nachdem 1909 ein Band »L'Architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV« von ihm veröffentlicht worden ist, läßt er nur ein Jahr später Forschungen zur Skulptur im Quattrocento folgen.

Bologna hat keine eigene Bildhauerschule hervorgebracht. Das Klima, das Material, in dem die Gebäude aufgeführt wurden, waren der Plastik in Stein und Marmor nicht günstig; der anderwärts regsame Wetteifer großer Familien fehlte hier; heftige innere Zwistigkeiten lenkten das Interesse von der Kunst ab.

Der große Bau der Hauptkirche hat das Zusammenströmen von Künstlerscharen in Bologna zur Folge. Was Supino im folgenden mitteilt, steht wesentlich im Zusammenhang mit San Petronio; dem Archiv dieser Kirche sind die Urkunden, die er publiziert, größtenteils entnommen. Da die Biographie einer Reihe bekannter Meister hindurch teilweise modifiziert wird, mag der Inhalt der einzelnen Kapitel flüchtig skizziert sein.

Die Tätigkeit des Fiesolaner Meisters Andrea di Guido ist, soweit wir sie kennen (1394—1427), ganz der Stadt Bologna zugute gekommen. Von ihm rühren die beiden Monumente der Familie da Saliceto — jetzt im Museo Civico — her. Die Angaben in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (I, S. 456) sind danach zu erweitern.

Im zweiten Abschnitt (S. 27 ff.) bekämpft Verf. die von Venturi aufgestellte Ansicht, daß das vor San Francesco befindliche Monument des Pietro Canetoli und die Prophetenfiguren unter den ersten der großen Fenster von San Petronio von einem und demselben Künstler herrühren. Das Todesdatum des berühmten Juristen ist nicht, wie behauptet, 1403, sondern 1382, und bald danach sei das Grabmal entstanden; der Bau einiger der Kapellen, an deren Außenseite sich jene Propheten befinden, fällt dagegen erst in die Jahre 1419—1438, und so läßt sich jener Zusammenhang, den man zwischen diesen Werken gefunden hatte, nicht aufrecht erhalten.

Der Hauptabschnitt des Buches — Text wie Dokumente — ist billig Jacopo della Quercia gewidmet. Waren hier zwar alle wesentlichen Momente von der früheren Forschung festgelegt, so ist doch für die feineren Einzelheiten vieles, namentlich aus den Rechnungsbüchern des Archivs von San Petronio, von Supino hinzugetan. Die Zahl der auf Jacopo bezüglichen Dokumente, die zum Abdruck kommen, ist siebzig; interessant sind namentlich die Reiseabrechnungen, wenn sich der Meister nach Norditalien begab,

um dort Marmor (den roten und weißen Veroneser oder den istrischen) anzukaufen. Das Voranschreiten der Arbeit läßt sich fast genau Jahr für Jahr verfolgen. Neben dem Meister erscheint eine Reihe von Gehilfen tätig, unter denen der Sieneser Cino di Bartolo am meisten hervortritt.

Während der wiederholt in Bologna sonst nachweisbare Niccolo di Piero Lamberti vielleicht nicht für San Petronio gearbeitet hat, finden wir die Tätigkeit mehrerer anderer bekannter Bildhauer für das grandiose Bauwerk bezeugt: so besonders des Pagno di Lapo und des Francesco di Simone. Ersterer war 1453 nach Bologna übergesiedelt; sechs Jahre später erscheint sein Name zuerst in den Büchern von San Petronio, und schon 1461 wird Francesco di Simone für die Arbeiten an den großen Fenstern tätig genannt, fast zwanzig Jahre früher, als man dies bisher hatte annehmen können.

Hier erhebt sich nun die interessante Frage, in welcher Weise die Figuren von Aposteln, Propheten, Sibyllen und Heiligen, die an der Außenseite unterhalb der Fenster zu sehen sind, sich an die verschiedenen Meister verteilen lassen: eine Frage, deren Beantwortung um so schwieriger ist, als neben den Genannten noch mehrere andere Bildhauer und Steinmetzen den Dokumenten zufolge hier mitarbeiten, von denen wir uns gar keine Vorstellung zu machen imstande sind. Bei Pagno di Lapo hebt Supino hervor, daß er nie, wie andere, als »sculptor figurarum« in den Dokumenten erscheint; und wie solle man seine Hand erkennen? Da möchte ich doch auf den einen Propheten des neunten und die Sibylle des zehnten Fensters (auf Tafel XXVI) hinweisen — stilistisch gehört dazu wohl sicher auch die Sibylle des neunten Fensters —, von denen jener ebenso auffällig an Donatellos, wie diese an Michelozzos Art erinnert, so daß man geneigt sein muß, den Urheber dieser Figuren unter den Florentinern und in der Umgebung jener beiden zu suchen. Der Name des Pagno di Lapo würde also trefflich für diese Figuren passen. In mehreren Gestalten des siebenten, neunten und zehnten Fensters erkennt Supino Francesco di Simones Hand, und ganz gewiß gehört ihm auch der Prophet des elften Fensters (T. XXIV rechts unten). Diese Werke, die wir als die frühesten Arbeiten des Fiesolaner Bildhauers anzusehen haben, lehren ihn uns in der Epoche kennen, bevor er unter den Einfluß des Verrochio kam. Bei einer Darstellung der Verkündigung, ebenfalls im Postament, unter dem achten Fenster, denkt Supino an Domenico Rosselli, für den sich eine Zahlung aus dem Jahre 1460 findet.

1463 erscheint auch Agostino di Duccio in Bologna, doch war seine Tätigkeit nach den Dokumenten (S. 203/4) ausschließlich einem Modell für die Fassade von S. Petronio gewidmet.

Die letzten beiden Abschnitte des Buches behandeln Sperandio und Niccolò dell' Arca. Supino bekämpft hier, im Anschluß an die von Gott-

schewski vertretene Ansicht, Venturis Behauptung, daß von dem Mantuaner das Portal der Chiesa della Santa herrühre; auch er findet dort einen unter florentinischem Einfluß geschulten Meister, den wir vielleicht in dem 1479 dokumentarisch genannten Marsilio di Antonio zu suchen haben.

Niccolò dell' Arca entschwindet unseren Augen für sechs Jahre, nachdem er 1463 die berühmte Gruppe in S. Maria della Vita geschaffen hatte. Aber in der Zwischenzeit hat er nachweislich zwei Ateliers in Bologna innegehabt, die der Fabbriceria von San Petronio gehörten: doch erscheint sein Name unter den Meistern, die für den Skulpturenschmuck der Fenster arbeiteten, nicht. Ich halte es für möglich, den Propheten und die Nonne des siebenten Fensters (T. XXV) mit ihm in Beziehung zu bringen. In dem späteren Stil des Niccolò, wie ihn die Figuren der Arca zeigen, erkennt Supino deutliche Elemente seiner dalmatinischen Herkunft und Erziehung. Erst als geformter Meister, wenn auch noch in jungen Jahren, sei er nach Bologna gekommen.

Die kurze Angabe des Inhalts wird genügen, um von der wertvollen Bereicherung unserer Kenntnisse, die Supino wieder bietet, einen Begriff zu geben. Ein Anhang von 107, teils im Wortlaut, teils in extenso mitgeteilten Urkunden bildet die bedeutsame Ergänzung seiner Ausführungen. Die äußere Ausstattung des Buches macht dem berühmten Bologneser Verlag alle Ehre. *G. Gr.*

Malerei.

Leon Preibisz. Martin van Heemskerck — Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1911, Verlag von Klinkhardt u. Biermann. (112 S. 12 Lichtdrucktafeln.)

Der Verfasser dieser Heemskerck-Monographie, die eine Hallesche Doktorarbeit ist, hat so ziemlich alles aus dem Stoff herausgeholt. Nicht nur, daß die Monumente mit erheblicher und erfolgreicher Bemühung aufgesucht sind und in übersichtlicher Ordnung erscheinen; mehr noch zu rühmen ist das ruhige und taktvolle Urteil. Der Meister wird nicht isoliert, sondern in den Zusammenhang und an den rechten Platz gestellt. Sein Schaffen, das als Äußerung einer schöpferischen Persönlichkeit schwerlich mit Nutzen betrachtet werden kann, ist als Spezialfall allgemeineren Geschehens ein ergiebiges Thema. Das Allgemeine, das den Verfasser zumeist interessiert und zu dessen Schilderung er treffende Worte findet, ist jene Mischung nationaler Eigenart und römischer Schulung, die dem holländischen und

im weiteren dem niederländischen Manierismus des 16. Jahrhunderts eigentümlich ist.

Das Biographische bot keine Schwierigkeiten, und die Monumente zu sammeln, war relativ leicht. Heemskerck hat viele seiner Arbeiten signiert und datiert. Zu dem Biographischen, das aus van Manders Bericht und einigen von v. d. Willingen und Gonnet publizierten Urkunden sich ergibt, bringt Pr. nichts Neues. In seinem Monumentenmaterial ist nicht viel Überraschendes. Ohne effektvolle Hypothesen und ohne verblüffende Funde hat die Arbeit ihren Wert in der Zuverlässigkeit aller Beobachtungen und der mit Sicherheit gehandhabten Stilanalyse.

Schwierig ist die Abgrenzung Heemskercks von seinem Meister Scorel. Die frühesten inschriftlich beglaubigten Werke des Schülers — von 1532 — stehen den Schöpfungen des Lehrers nahe, und da Heemskerck damals bereits 34 Jahre alt war, ist das Suchen nach früher entstandenen Arbeiten seiner Hand verlockend, vielleicht eine lohnende Aufgabe der Stilkritik. Pr. ist zurückhaltend und begnügt sich damit, vor der Tafel mit Adam und Eva im Haarlemer Museum die Möglichkeit zuzugeben, daß nicht Scorel, sondern Heemskerck der Autor sei. Bemerkenswert ist, daß sich dieser mit Heemskercks Kunst vertraute Beurteiler bei dem Kasseler Familienporträt, das in der Geschichte der Porträtmalerei von außerordentlicher Bedeutung ist, für Scorel entscheidet. Man hat hier geschwankt.

Nach eingehender Betrachtung der in Haarlem unter Scorels Anregung von Heemskerck geschaffenen Bilder begrenzt der Verfasser den römischen Aufenthalt (1532—1537). Außer den beiden sogenannten Skizzenbüchern in Berlin, die übrigens in Bälde publiziert werden sollen, und einem Gemälde von 1536 in der Prager Galerie Nostitz (abg. im Katalog P. Bergers, Prag 1905) besitzen wir nichts Sicheres aus Heemskercks römischen Jahren.

Der Abschnitt über die späteren, in Holland geschaffenen Bilder (1540—1574) ist um so reicher. Der Verfasser spricht von den Bildern mehr kritisierend als beschreibend und achtet besonders auf die italienischen Formenelemente. Das Zwiespältige, Unorganische dieser Produktion wird im einzelnen lehrreich aufgedeckt. Nach den Gemälden werden die Zeichnungen, die nach den Zeichnungen geschaffenen Stiche und einige Holzschnitte kurz betrachtet.

Im 3. Abschnitt wird die kunsthistorische Stellung des Meisters fixiert, das zum Teil vorher Beobachtete zu allgemeineren Ausführungen zusammengefaßt.

Die sehr sorgfältig gearbeiteten Verzeichnisse des Anhangs zählen unter 49 Nummern die Gemälde Heemskercks auf, dann die verschollenen und die dem Meister irrtümlich zugeschriebenen Bilder. Die Liste der Zeichnungen umfaßt 189 Nummern (besonders viele in Kopenhagen).

Schließlich ein Verzeichnis der Holzschnitte (hier hätte, mindestens bei den Seltenheiten, der Aufbewahrungsort der Drucke notiert werden sollen). Ein Verzeichnis der Stiche, die Heemskercks Erfindungen wiedergeben, fehlt, wahrscheinlich weil der Verfasser dem alten Buche Kerrichs nichts Wesentliches einzufügen hatte. Besonders wertvoll erscheint die Aufzählung der Zeichnungen, wenn sie auch lückenhaft ist. Es fehlt sogar eines von den wenigen publizierten Blättern (Paris école d. b. arts, vgl. Dülberg, Frühholländer in Frankreich, Taf. 26).

Nicht um zu tadeln, sondern um bei dieser Gelegenheit das Material zu vergrößern, notiere ich einige mir zufällig bekannt gewordene Gemälde Heemskercks, die der Verfasser nicht gesehen zu haben scheint.

1. Bildnispaar, Brustbild eines Mannes und einer Frau im Besitze des Herrn Otto Beit auf seinem Landgut in England (früher Sammlung Brunsvik, Auktion, Wien, Nov. 1902, Nr. 307, 308, »Scorel«).

2. Männerporträt, Kniestück eines sitzenden Mannes (»Martin Luther by Holbein«). Mit Inschrift »Laus Deo« und Wappen. In der Komposition ähnlich wie der Deichgraf in Alkmaar. London, Thom. Agnew & Sons.

3. Männerporträt, Halbfigur. Paris, Charles Sedelmeyer, abgeb. im 4. Lagerkatalog Nr. 90, »Calcar«, 1897 in Brüssel und in München ausgestellt. Die Autorschaft Heemskercks mindestens wahrscheinlich.

4. Stifterfamilie, zwei Männer und vier Frauen, zwei zusammengesetzte Altarflügel, mit Wappen. Interessante Anordnung mit rahmender Grotte. Wien, Miethke. Sehr charakteristische und vortreffliche Arbeit Heemskercks. *Friedländer.*

H. T. Kroeber. Die Einzelporträts des Sandro Botticelli. Leipzig, Klinckhardt u. Biermann, 1911. 40 S. u. XVI T.

Nach kurzen Vorbemerkungen, in denen der Zweck der Arbeit dargelegt wird, stellt Verf. eine Gruppe von Bildnissen zusammen, beschreibt und erläutert sie, welche früher Ulmann (mit Ausnahme einiger, erst später bekannt gewordener) in seinem Buch über Botticelli, dann Berenson im ersten Band seiner gesammelten Aufsätze behandelt hat (Study and criticism of Italian art, S. 60 ff.). Während jener die ganze Gruppe dem Meister selbst zuschrieb, hat dieser sie dem von ihm in die Kunstgeschichte eingeführten »Amico di Sandro« vindiziert, den man am ehesten den »Meister der Chantilly-Predelle« nennen sollte.

Vorliegende Schrift setzt sich zum Ziel, nicht nur alle diese Bildnisse für Botticelli zu retten, sondern auch ihre Reihenfolge schlüssig zu erweisen.

Als Hilfsmittel bedient sich Verf. aber nicht der Argumente, die die Stilkritik meist verwendet (Fortschritt in der Zeichnung, Abwandlung des Kolorits), als vielmehr der darin zutagetretenden Kompositionsprinzipien. Er sucht durch den Nachweis »des konsequenten Anschlusses der Bildnisse an bestimmte Etappen in der Entwicklung des Meisters« ihre Echtheit darzutun.

Nun haben die meisten dieser Bildnisse einiges gemeinsam: die Anordnung der Figur im Bildraum (meist sind es dicht unter den Schultern abgeschnittene Halbfiguren) und darin, daß sie gegen den Rahmen eines Fensters oder einer Tür gezeigt wird. Als Vorbild habe dem Meister dabei die Uffizienmadonna des Filippo Lippi — die aus dessen Spätzeit stammt — gedient. Je freier der Meister das Raumproblem behandelt, je komplizierter die Aufgabe wird, die er sich stellt — so besonders in der Caterina Sforza in Altenburg, der sog. Esmeralda Bandinelli der ehemaligen Sammlung Jonides in Brighton und dem eindrucksvollen Männerporträt des Museo Filangieri in Neapel, dessen stolze Züge an Minos Büste des Piero de Medici erinnern —, einer um so späteren Epoche müssen wir die Bildnisse zuschreiben. Endlich wird »die Enge gesprengt, das Weite gesucht«: bei dem »Medailleur« in den Uffizien (ich halte es nach der Tracht des Dargestellten lieber mit dem Cicerone, als mit Müntz, der hier Piero de' Medici erblickte) stellt der Maler die Figur gegen die offene Landschaft; und das Porträt, das aus der Galerie Leuchtenberg nach Berlin gelangte — jetzt bei Eduard Simon — ist »gegen den völlig freien Luftraum« gesetzt.

Zur Datierung kann man das Bildnis des Giuliano de' Medici in Bergamo benutzen, nach der Totenmaske gemalt, folglich von 1478, ferner das Cat. Sforza-Bild in Altenburg von 1481. Mit dem Leuchtenberg-Porträt stehen wir am Übergang zum Cinquecento.

Sehe ich von einzelnen Argumenten ab, die man hier und da vorzubringen geneigt ist, so scheint mir der starke Schematismus, nach dem sich die Entwicklung des Künstlers vollzogen haben soll, zu konstruiert, um Überzeugungskraft zu besitzen. Er führt dahin, daß die beiden stilistisch, nach Auffassung und Behandlung der Form sich am nächsten stehenden Bildnisse im Louvre und bei Ed. Simon am weitesten auseinandergerissen werden. Dieses nimmt Verf. als spätestes, jenes als frühestes der Gruppe an[1]).

Aber sind die Werke überhaupt alle von der gleichen Hand? Mir kommt die Caterina Sforza — freilich ein recht schlecht erhaltenes Bild — weder als Arbeit des Botticelli, noch des »Amico« vor; die Landschaft im Hintergrund paßt stilistisch absolut nicht zu Sandros Manier: weder für

---

[1]) Die Angabe S. 35, die ursprünglichen Maße betreffend, scheint nicht ganz richtig. In dem Werk über die Leuchtenberg-Galerie sind die Maße als 1' 7'' zu 1' 2'' angegeben.

die Baumbehandlung, noch die Bergformen finden sich bei ihm Analogien. Und wie lassen sich die Verschiedenheiten der Formauffassung zwischen diesem Porträt und der »Bella Simonetta« im Pal. Pitti übersehen?

Dankenswert bleibt die Zusammenstellung des zerstreuten Materials, in der ich nur das in Arte IX, 1908, S. 135 publizierte Bildnis des Lorenzano in der Sammlung Lazzaroni in Paris vermisse. Was aber bei der Durchsicht der Schrift — von den angeführten prinzipiellen Bedenken abgesehen — keinen günstigen Eindruck macht, ist der Umstand, daß es Verf. unterläßt, anzugeben, wo es sich bei ihm um Autopsie handelt, oder wo er auf Photographien und dem Urteil anderer seine Meinung aufbaut. Die englischen Bilder wenigstens scheint er nicht im Original zu kennen, da er sonst wohl wüßte, daß das Frauenbildnis der Misses Cohen durch Erbschaft 1907 an die National Gallery kam, und das Porträt der Esmeralda Bandinelli aus Brighton mit dem Jonides Bequest ins South Kensington Museum. Bei den Bemerkungen über das letztere Bild schließt er sich annähernd wörtlich an Ulmann an.

Einer besonders interessanten Frage, nämlich nach den dargestellten Persönlichkeiten, geht Verf. mit Absicht aus dem Wege, »um das Ergebnis des hier angewandten Erkenntnismittels von jeder fremden Beimischung freizuhalten«. Wo es sich um so viel interessante Typen handelt, alle aus Florenz und aus einer hochbedeutsamen Epoche, ist solches Sich-Bescheiden zu bedauern. Erwähnen will ich doch, daß das Porträt bei Ed. Simon nach den alten Kopien im Gang von den Uffizien zum Pitti und bei der Baronin Molinari in Como (dieses Exemplar aus der alten Porträtsammlung Giovios) den Literaten Michele Marullus, genannt Tarchianota, darstellt, der im Jahre 1500 starb. *G. Gr.*

Anton Mayer. Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill. — Ein Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts. Leipzig, K. W. Hirsemann, 1910.

Nachdem die Kunstgeschichte der niederländischen Malerei sich eine Zeitlang mit der Blütezeit der Kunst, der holländischen und flämischen Landschaftsmalerei beschäftigt und die Anfänge dieser Kunst um die Mitte und den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts vernachlässigt hatte, beginnt in der letzten Zeit eine regere Beschäftigung mit dieser interessanten Kunstepoche.

Auch in der italienischen Kunst hatte sich im sechzehnten Jahrhundert eine Landschaftsmalerei entwickelt; aber diese blieb rein dekorativ, ihr

Ursprung lag wie das andere dekorative Element »die Grotteske« in dem antiken Vorbilde in den Thermen Roms.

In den Niederlanden war der Drang zur Natur, das tiefe Eingehen in die Landschaft viel früher erwacht. Das dekorative Element kam garnicht in Betracht. Joachim Patinir, die Breughels, Coninxloo, Mirou sind die ersten Vertreter der neuen Landschaftsmalerei.

Künstler aus dem Norden nun, die nach Italien kamen, verbinden den freien niederländischen, naturalistischen Landschaftsstil mit dem Dekorationsprinzip der Italiener und werden zu Schöpfern der neuen dekorativen Landschaftsmalerei, die um die Jahrhundertwende vor allem in Rom in voller Blüte steht.

Ihr wichtigster Vertreter wird Paulus Brill. Vor ihm war sein Bruder Matthäus in Rom tätig. Mayer schildert dessen Leben, über das die Kenntnisse sehr spärlich sind, und gibt ein Verzeichnis seiner Werke. Sein Hauptwerk bleiben die zehn Fresken der Galleria geographica des Vatikans. An eine Mitarbeit des Matthäus in der Sala ducale, die Hymans und Wörmann annehmen auf Grund einer Notiz van Manders, glaubt Mayer nur in ganz untergeordnetem Maße. Tafelwerke kann Mayer ihm keine zuschreiben. Das Bild in Braunschweig gibt er W. Neulandt, dem Schüler Pauls, und die Bilder des Louvre Paul Brill selber.

Das Noli me tangere der Galleria Colonna in Rom hat gar keine Verwandtschaft mit den Fresken des Vatikans und ist sicher nicht von Matthäus.

Zeichnungen kennt Mayer auch keine von Matthäus, denn die Signatur der Albertinazeichnung ist falsch und das Blatt dürfte von Paul Brill sein.

Die Uffizienzeichnungen könnten nur auf Grund ihrer schlechten Qualität dem Matthäus zugeschrieben werden, ohne daß aber ein zwingender Grund dazu vorliegt.

Einen weiteren Schluß auf die recht unbedeutenden Arbeiten des Matthäus erlauben die Stiche des Hondius nach Matthäus Brill aus den Jahren 1611—13.

Weitaus bedeutender und reicher ist das Werk seines Bruders Paul.

Dieser, 1554 in Antwerpen geboren, kommt in den 70er Jahren nach Rom, das er bis zu seinem Tode nicht mehr verläßt.

Mayer teilt die Arbeit des Brill in zwei Perioden, deren zweite in dem Einflusse der Elsheimerschen Kunst auf die Arbeiten Paul Brills eine Begründung findet, wenn sich auch schon in dem zweiten Freskozyklus in Santa Cecilia in Trastevere für mein Gefühl diese neue Zeit deutlich vorbereitet hat. Die frühesten Arbeiten Paul Brills im Lateran und an der Scala Santa sind noch ganz frei von italienischem Einflusse, durchaus niederländisch in ihrem ganzen Empfinden. Um 10 Jahre später folgen die Fresken

der Santa Cecilia in Trastevere. Ein Einfluß der Caracci oder gar Tizians, wie Baldinucci behauptet, ist allerdings nicht zu konstatieren, sondern Italien selbst hat in ihm eine Stilwandlung hervorgerufen, die dann durch Elsheimers Einfluß klarer zum Ausdruck kommen sollte. Die Tafelbilder der ersten Zeit sind meist datiert, und was sonst von unter Paul Brills Namen gehenden Bildern zahlreich erhalten ist, kann als Werkstattarbeit bezeichnet werden.

Mayer sieht im Gegensatz zu Bode Brill von Elsheimer abhängig und auch bei letzterem keinen Caraccieinfluß.

Jedenfalls zeigt sich in den folgenden Fresken der Sala Clementina des Vatikans, des Casino Rospigliosi und vor allem des Palazzo Rospigliosi der deutliche Einfluß der Elsheimerschen Kunst.

Ein Eingehen auf die übrigen Zeichnungen und Tafelbilder, deren Zahl sich noch vergrößern ließe, erübrigt sich an dieser Stelle.

Im Anhang gibt Mayer ein Verzeichnis der ihm bekannten Fresken, Tafelbilder, Zeichnungen und Stiche der beiden Brüder. Eine große Zahl von teilweise ganz brillanten Abbildungen erhöht den Wert der tüchtigen Arbeit.

Hanns Schulze.

Ausstellungen.

Von der Florentiner retrospektiven Kunstausstellung 1911.

Seit etwa zwei Jahren hat man im Kunsthandel ebenso wie in der Kunstliteratur bemerken können, daß sich ein Umschwung der Kunstliebhaberei zugunsten des Seicento und Settecento vollzog, sei es, daß der Kunsthandel von dem noch wenig abgebauten Gebiet der jüngeren italienischen Kunst neue Einnahmen erhoffte, sei es, daß der Geist unserer Zeit wirklich in der ablebenden Kunst mehr Sympathien fand. Wie merkwürdig wäre dies letztere, da es doch erst zwanzig Jahre her ist, daß wir uns für das Quattrocento begeisterten, daß eine neue Kunstblüte aus dieser Begeisterung erwuchs und daß wir einige Jahre später sogar in der noch älteren Kunst des Trecento neue Anregungen zu finden hofften. Also so ganz innerlich begründet und folgerichtig scheint sich die neue Kunstmode nicht entwickelt zu haben. Man muß aber bedenken, daß zwei einander entgegengesetzte Strömungen nebeneinander herlaufen, daß wir eine vorwärts und eine rückwärts blickende, eine der Degeneration und eine der Regeneration zuneigende Bevölkerungsschicht haben. Die stärkere ist ohne Zweifel die regenerative, denn die Zeit eilt vorwärts.

Man darf dem italienischen Jubiläum dankbar sein, daß es uns in der retrospektiven Ausstellung im Palazzo Vecchio in Florenz einen Überblick über die italienische Malerei — nur um diese handelt es sich — vornehmlich des 18. Jahrhunderts ermöglicht hat. Natürlich findet sich manches Wertlose, aber man sieht vieles Charakteristische, und man hat auch Gelegenheit, einige wirkliche Perlen der Nachblüte der italienischen Kunst zu bewundern. Im 17. und 18. Jahrhundert setzt sich zunächst und im allgemeinen die aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts bekannte Strömung fort, also technische Virtuosität und Äußerlichkeit und theatralisches Pathos. Dabei ist es erstaunlich, wie rasch jene technische Virtuosität wieder verloren geht. So ist denn Ende des 18. Jahrhunderts tatsächlich nichts mehr vorhanden, weder Inhalt noch Form. Aber auch Italien brachte es Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem Biedermeier. Dessen hauptsächliche Repräsentanten sind

Francesco Hayez, Guiseppe Bezzuoli, Adeodato Malatesta, Antonio Ciseri, Giov. Batt. Borghesi bis zu Giovanni Carnevali. Die Porträtbilder und Familienbilder aus dieser Zeit erinnern oft lebhaft an die gleichzeitigen des deutschen Biedermeiers, so das große Familienbild des Fürsten von Satriano von Natale Carte di Sicilia. Das Bild der Familie des Benizzi von Adeodato Malatesta (1806—1864) oder desselben Mädchen im Tüllkleid mit Hund könnte geradezu von Schadow gemalt sein. Auch Malatestas Familienbild des eigenen Hauses mit zwölf Personen sei erwähnt. Vergleicht man ein solches Bild mit einem ähnlichen aus der vorhergehenden Periode, etwa mit dem lebensgroßen Familienbild von Raggi, so fällt der Unterschied doch recht angenehm auf.

Von dem erwähnten Francesco Hayez (1791—1882), dem italienischen Biedermeier zuzurechnen, enthält die Florentiner Ausstellung mehrere gute Porträts, namentlich das der Seconda Moglie de Manzoni Donna Teresa Borri Stampa mit Großmutterhäubchen, dann das des Massimo d'Azeglio und das leider schlecht erhaltene Porträt der Princesse de Saint Antimo mit Schleier und weißem Kleid, nach vorn herabfallenden Locken, den Fächer in der Hand. Freilich sind alle diese Bilder etwas stumpf in der Farbe und gar zu glatt gemalt. Von Francesco Ciseri ist das Selbstporträt im Schlapphut vor einer Landschaft zu erwähnen, von Guiseppe Bezzuoli gleichfalls ein Selbstporträt als Jüngling, gut charakterisiert, wie ein Bild aus der Dietzschen Schule anmutend, und von Luigi Fabre das interessante Bild Vittorino Alfièris und der Gräfin Stollberg d'Albany, beide gut zusammengehend, aber der Mann kräftiger charakterisiert. De la Roches (1797—1856) Principe della Cisterna ermangelt der Leuchtkraft der Farbe. Giov. Nepomuceno Enders Maria Teresa di Savoia interessiert durch das schwärmerische Gesicht. Von Antonio Ciseri (1821 bis 1899) ist ein reizendes Kinderbild »la figlia« und von Vincenzo Ciseri ein Porträt eines Mannes mit rötlichem Vollbart in Profil zu erwähnen. Noch jünger ist Michele Gordigiani (1830—1910), von dem ein Selbstporträt, schlecht erhalten, hervorzuheben ist, während seine anderen Bilder, die hier zu sehen sind, recht schwach sind.

Wie in Deutschland ist dieser Biedermeier aber nur eine Fortsetzung des Empire, der dem Auftreten Napoleons direkt und indirekt zu verdanken ist. In dieser Richtung ist das Porträt der Elisa Baciocchia, Großherzogin von Toskana von Stefano Tofanelli (1750—1812) oder das der Paulina Bonaparte von Franc. Guis. Kinson sehr interessant, auch kostüm- und möbelgeschichtlich. Auch Gian Battista Lampi gehört hierher (vgl. das vortreffliche Porträt der Gräfin Triangi). Dann das Porträt der Marie Anne Elisa Bonaparte, Großherzogin von Toskana, umgeben vom Hof von Pietro

Benvenuti aus Arezzo (1769—1844) im Empirestil. Inhaltlich ist das letztgenannte Bild allerdings etwas schwach, die Gesichter ermangeln jeglichen geistigen Ausdruckes. Das gilt auch von dem wiederum kostümgeschichtlich interessierenden Bild der Marie Prinzessin Borghese in antiker Tracht von Robert Lefèvre. Von dem in denselben Kreis gehörenden Lorenzo Pécheux (1740—1821) sei sein Selbstbildnis und das für eine Geschichte der Kleiderstoffe hervorragend in Betracht kommende Porträt der Maria Luisa di Borbone aus der Pitti-Galerie angeführt. Endlich gehört hierher das interessante Bild d'Aurias, die Söhne Franz I., König von Neapel mit zwei sehr naiv aufgefaßten Harfenspielerinnen und einer Klavier spielenden Dame im Empirekleid. Zu beachten sind auf diesem Bilde die Vorhänge mit Spitzenkante in Zickzackmuster.

Das bedeutendste oder beste Bild der ganzen Ausstellung ist, von Velazquez bekanntem Borro abgesehen, das hier nicht voll zur Geltung kommt (es fängt übrigens an zu springen, ein großer Riß geht mitten hindurch), Caravaggios Laute spielendes Mädchen, ein ganz köstliches Bild, aus der Liechtenstein-Galerie stammend, rein malerisch sicherlich eines der köstlichsten Werke der Malerei, die wir besitzen, eine Harmonie in Gold-Gelb, wie sie so leuchtend Whistler nicht, kaum Rembrandt, vielleicht Giorgione hätte schaffen können. Das Kleid des Mädchens, das Haar, die Laute, die Violine, die Tischdecke, all das in verschiedenen Nuancen des Gelb und doch wundervoll zusammenstimmend, so daß man gerade hier zu sagen versucht ist: die Farben klingen! Und demgegenüber fällt sein anderes hier ausgestelltes Bild »Gruppe von Musizierenden« aus dem Besitz des Herrn Prof. Mariano Rocchi, Rom, ab, weil bei diesem die Farben stumpf sind und nichts Leuchtendes haben. Auch das hier befindliche Kolossalbild Pius V. wirkt matt.

Ein Pendant zu jenem prachtvollen eben erwähnten Bild einer Lautenspielerin von Caravaggio, das übrigens viele Risse hat und schleunigst zu restaurieren, unter Glas zu stellen und zu kopieren ist, bildet das zweitbeste Bild der Ausstellung, die im Zeichen der Laute steht, nämlich Leandro Bassanos »Giovane, die Laute spielend« aus dem Besitz des Fürsten Lubomirski-Krakau. Auch hier in leuchtendem Gelb das Gesicht des jungen Mannes, aber die Kleidung schwarz, aus der nur der weiße, weiche Hemdkragen hervorblitzt. Der Hintergrund dunkel, links etwas aufhellende Landschaft, vorn ein roter Tisch mit dem Notenblatt, rechts unten wird der trefflich gemalte Kopf eines Bernhardiners sichtbar. Die Ausstellung hat von der Hand Bassanos dann noch sein Selbstbildnis und vier andere weniger bedeutende Bilder. Lermolieff hat übrigens die Bedeutung Bassanos wohl zu schätzen gewußt.

Zu den interessantesten Bildern der Ausstellung, um bei dieser Klassifikation zu bleiben, gehören dann Carlo Dolcis (1611—1681) Arnolfo de Bardi in ungarischer Tracht, ein farbenprächtiges, lebhaft aufgefaßtes Bildnis, wie man es von diesem Maler nicht gewöhnt ist: die graublaue Uniform vor dem mattblauen Himmel, zur Seite die vortretende Eiche, das gibt eine ganz eigentümliche Note.

Dann Vittore Ghislandis (1655—1743) eigentümliches, fein charakterisiertes Porträt eines alten Ratsherrn von Bergamo, einem Herrn Beltrami in Mailand gehörig, mit kolossaler Allongeperrücke, hoher Stirn, eingefallenem Mund, Spitzenvorhemd und -manschette. Von demselben sei noch erwähnt das Porträt des Ambiveri Carmelitano, leider sehr schlecht erhalten; der lebhafte Kopf steht vorzüglich zu dem weißen Talar. Weiter sein vorzügliches Porträt »il gentiluomo« in graublauer Uniform mit schwarzem Schlapphut, die Farben sehr harmonisch zusammengehend, während seine anderen Bilder gerade in dieser Beziehung zu wünschen übrig lassen. Zu den interessantesten Bildern der Ausstellung gehört ferner Giacinto Rigauds (1659—1743) aus Florentiner Privatbesitz stammendes Porträt des Marquis Neri Corsini in der Fülle seiner Locken, in stolzer Haltung, der Mund zum Lächeln übergehend. — Von Reni, Guercino, ist nichts von Bedeutung auf dieser Ausstellung zu sehen, von Caracci ein gutes Selbstbildnis, von Ribera ein trefflich charakteristisches Bild »das Mädchen im Kostüm der Maria Egiziaca« (in Lumpen).

Große Leuchtkraft zeigt B. Strozzis (1581—1644) Doge Francesco Grizzi bei ganz dunklem Hintergrund; Kopfbedeckung und pelzverbrämtes Gewand stimmen gut zusammen. Strozzis andere hier ausgestellte Bilder sind schwach.

Von dem tüchtigen Maler Alessandro Varotari gen. il Padovanino 1590 bis 1650 ist ein interessantes Porträt eines Mannes in schwarzer Perrücke mit großen dunkelbraunen Augen zu erwähnen, einigermaßen wie ein altgriechisches Porträt anmutend.

Baciccio (1639—1709) ist durch ein treffliches Porträt Mario Chigis im Halbprofil vertreten, Federigo Baroccio (1528—1612) durch ein höchst interessantes Kinderbild, den Fürst Federigo von Urbino darstellend als Knaben mit Ball und Schläger in Kostüm mit reichem Besatz (1607 bezeichnet). Desselben Bild »un religioso« aus der Wiener Galerie fällt dagegen ab. Von Scipione Pulzones (1550—1588) Bildern interessiert am meisten das Porträt Maffeo Barberinis, an den jüngeren Caravaggio erinnernd, während das Porträt der fünf Kinder Giordano Orsinis erheiternd, aber nicht sehr künstlerisch wirkt.

P. Longhi (1702—1785) ist in Florenz schlecht vertreten mit Ausnahme des aus der Liechtenstein-Galerie stammenden großen Rundbildes Senatore

Pisari im Staatsornat mit mächtigen gepuderten Locken, ängstlichem Kopfausdruck, die linke Hand mit dem Handschuh in die Seite gestützt, gut erhalten. Von A. Longhi sieht man ein hübsches Mädchenbild »bambina con cane«.

Sehr stark vertreten ist in Florenz die Gruppe der zeremoniellen Maler, d. h. aller derer, die das Porträt rein zeremoniell auffassen und zwar sowohl das Selbstbildnis (z. B. Francesco Solimena 1657—1747) als das Porträt von Hofleuten und Kavalieren — so meistens bei dem hier außerordentlich stark vertretenen Giusto Sustermans aus Antwerpen, in Florenz 1681 gestorben. Seine Bilder, wie im allgemeinen die Bilder aus der zweiten Hälfte des 17. und dem 18. Jahrhundert leiden unter dem starken Firnisauftrage. Das beste der Sustermanschen Porträts ist das des Kardinals Pamphily, die große Fläche rot, sehr dezent behandelt, das Gesicht fein geschnitten, der Ausdruck etwas leer. Ob das treffliche Bild der Familie Storsi von ihm herrührt, ist fraglich. Das Porträt der Olimpia Pamphily ist tüchtig, aber es ist schlecht erhalten. Zu den zeremoniellen Malern gehören auch l'Empoli mit seinen Kolossalporträts und G. Raggi mit einem Familienbild in Lebensgröße, Borgognone, Ceresa und der schon erwähnte L. Pécheux, wenn auch des letzteren Selbstbildnis interessiert. Die Ausstellung bietet aber hinreichende Beweise, daß das Settecento besonders im Porträt im Zeremoniellen künstlerisch untergeht. *Dr. Heinrich Pudor.*

Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern.

Zur Kritik und Ergänzung der Forschungen J. Strzygowskis und L. v. Sybels.

Von Dr. O. Wulff.

Anderthalb Jahrzehnte sind dahingegangen, seit Kraus in seiner Geschichte der christlichen Kunst (Bd. I) die letzte große Zusammenfassung der wissenschaftlichen Arbeit auf altchristlichem Gebiet vom älteren Standpunkt gegeben hat. An dieser Stelle hat damals Dobbert eine kritische Nachprüfung seines Aufbaues vorgenommen [1]). Noch zu Lebzeit von Kraus eröffnete Strzygowski vor nunmehr zehn Jahren seinen Feldzug gegen die traditionelle Anschauung von der führenden Bedeutung Roms in der altchristlichen Kunstentwicklung. Der Gedanke, daß ihre Triebkräfte vielmehr der Kunst des Ostens gehören, war nicht ganz neu. Schon Bayet und Kondakow haben ihn vertreten, und ein Schüler des letzgenannten, Dimitri Ainalow, war in der Verfolgung dieses Gesichtspunktes so weit gelangt, daß er kurz vor dem Erscheinen von »Orient oder Rom« sogar schon eine breitere Grundlegung bieten konnte, in der er den Anteil der verschiedenen Kunststätten des Ostens erfolgreich zu scheiden versuchte [2]). In Deutschland aber gebührt Strzygowski das unbestreitbare Verdienst, der neuen Erkenntnis die Bahn gebrochen zu haben. Im Laufe der Jahre hat er selbständig und vielfach von Ainalow abweichend nach verschiedenen Richtungen ausgegriffen und unseren Gesichtskreis außerordentlich erweitert. Seinen Forschungen bin ich mit lebhaftester Anteilnahme gefolgt, in den Grundanschauungen meist mit ihm übereinstimmend [3]), im einzelnen oft mehr

[1]) E. Dobbert, Zur Gesch. d. altchristl. und d. frühbyz. Kunst. Rep. f. Kunstw. 1898 (XXI), S. 1.

[2]) D. Ainalow, Die hellenist. Grundlagen d. byz. Kunst. St. Petersburg 1900 (russisch); vgl. mein Referat im Rep. f. Kunstw. 1903 (XXVI), S. 34—55.

[3]) Ich will mit dieser Abhandlung zugleich eine alte Schuld J. Strzygowski und der Redaktion des Repertoriums gegenüber abtragen; der ich seit Jahren die Besprechung einer Reihe von seinen Arbeiten zugesagt hatte, doch beschränke ich mich nicht auf diese, sondern werde seine Forschungen auf diesem Gebiet im allgemeinen zu berücksichtigen suchen. In Betracht kommen hier vor allem folgende Publikationen:

Ainalows Auffassung teilend, bis sich für Strzygowski seit seiner Hinwendung zur islamischen Kunstforschung gelegentlich der Behandlung der M'schattafrage der Schwerpunkt der Entwicklung so weit nach Osten verschob, daß ihm die neupersische und die mit ihr Hand in Hand gehende christliche Kunst Mesopotamiens und Armeniens auch zum wichtigsten Faktor der altchristlichen Kunst zu werden scheint, neben dem besonders Byzanz fast jede Bedeutung als aktiver Mitspieler verlieren würde.

Von meiner Lehrtätigkeit und der Ausarbeitung des Katalogs der altchristlichen Sammlung des K.-Friedrich-Museums her bin ich inzwischen selbst den Ursprungsfragen mehr nachgegangen. Da Umstände äußerer Art die Veröffentlichung einer gemeinverständlichen zusammenfassenden Behandlung bis heute verhindert haben und noch auf ungewisse Zeit hinaus hemmen, sollen die wichtigsten Ergebnisse eigner Arbeit hier in kurzer wissenschaftlicher Begründung mit der Kritik verflochten werden. Diese schließt sich enger an L. v. Sybels Darstellung an, der inzwischen mit einem neuen Erklärungsprinzip hervorgetreten ist, in dem übrigens auch ältere Bestrebungen eines Raoul Rochette wieder aufleben[4]). Fordert er doch die Anerkennung der schöpferischen Grundleistung in der altchristlichen Kunst für die klassische, d. h. für die hellenistisch-römische Antike zurück. Inmitten solcher Gegensätze tut uns heute wieder Einigung not. Und genug an neuen Bausteinen ist wahrhaftig zusammengetragen, um ihre Einfügung in einen geschlossenen Aufbau zu versuchen. Es freut mich, dabei meine grundsätzliche Übereinstimmung mit Strzygowski, dem ich manchmal widersprechen mußte, trotz solcher Abweichungen immer wieder betonen zu können. Nur die systematische Anlage des Sybel'schen Buches und die Verteilung des Stoffes bringt es mit sich, daß die Bezugnahme auf ihn, besonders im I. Teil dieses Aufsatzes, den fortlaufenden Faden bildet, der an Strzygowskis Forschungen und im Hinblick auf Ainalows Ergebnisse

---

J. Strzygowski, Orient oder Rom. Leipzig 1901 (bespr. von A. Goldschmidt, Rep. f. Kunstw. 1901 (XXIV), S. 145 und von mir erörtert i. d. Sitzungsber. d. Kunstgesch. Ges. in Berlin 1901, S. 36). — Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902. Bull. de la Soc. archéol. d'Alexandrie V. — Koptische Kunst. Cat. gén. des Antiquités Egypt. du Musée du Caire. Vienne 1904. — Byzantinische Denkmäler. Wien 1903. Bd. III. Einleitung (S. I—XXVIII). — Eine alexandrinische Weltchronik. Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-Hist. Kl. LI. Wien 1905. —

Von anderen Arbeiten Strzygowskis, die hier gelegentlich auch Berücksichtigung erfahren werden, habe ich mich vor allem mit »Kleinasien, ein Neuland d. K.-Gesch. Leipzig 1904,« schon eingehend in der Byz. Ztschr. 1904, S. 552—574, auseinandergesetzt.

[4]) L. v. Sybel, Die christliche Antike. Einführung in die altchristl. Kunst. I. Bd. Einleitendes u. Katakomben. Marburg 1906; II. Bd. Plastik u. Architektur und Malerei. Marburg 1909. Die mir von der Redaktion des Repertoriums übertragene Besprechung bot die letzte äußere Veranlassung zu diesem Aufsatz.

gemessen wird und neben den auch von anderer Seite hinzugekommene wichtige Einzelbeiträge gehalten werden sollen.

Die Auseinandersetzung der altchristlichen Spezialforschung mit Sybel wird durch den prinzipiellen Gegensatz erschwert, in den er sich mit dem beherrschenden Gesichtspunkt seiner Arbeit gerade zu den von ihr eingeschlagenen neuen Wegen gestellt hat. Indem er die christliche Kunst als Einheit und als antike Kunst auffaßt, will er zuerst ihre Denkmälerstatistik und -chronologie innerhalb dieser unter Ausschluß der kunstgeographischen Fragen herstellen. Ist das überhaupt möglich? Dem klassischen Archäologen mag es im Gefühl sicherer Kenntnis der hinter ihm liegenden Wegstrecke als die einzig zuverlässige Methode erscheinen. Und kein Unbefangener wird bestreiten, daß erst durch Sybels Betrachtungsweise viele Zusammenhänge der christlichen Kunst und der christlichen Gedankenwelt mit der griechisch-römischen Kulturentwicklung aufgehellt worden sind, — daß sie uns also einen großen Gewinn gebracht hat. Wer aber einmal den Ursprungsfragen der christlichen Kunst von einer anderen Seite näher getreten ist, den muß sie dennoch auf Schritt und Tritt zum Widerspruch reizen. Nicht etwa, weil sie dem christlich-religiösen Moment nicht gerecht würde. Die unerbittliche Durchführung des Grundsatzes, daß zwischen der Christusreligion und — z. B. der Mithrasreligion prinzipiell nur der Unterschied des weltgeschichtlichen Erfolges anzuerkennen ist, der sich — unter welchen Zugeständnissen und Wandlungen! — an die erstere heftete, kann den Nichttheologen nur befriedigen. Vielmehr verfährt Sybel darin nicht folgerichtig, daß er im wesentlichen nur mit der antiken Kunst im engeren Sinne rechnet, während er doch in seiner weitblickenden ideengeschichtlichen Einleitung die Antike im umfassendsten Sinne nimmt und die Jenseitsvorstellungen sämtlicher »Völker« des Altertums, denen er auch die Christen zuzählt, in seine Betrachtung hineinzieht. Die tiefe Durchdringung dieser Entwicklungsgänge des religiösen Denkens erfüllt mich mit aufrichtiger Bewunderung und erscheint mir als Übersicht unübertrefflich. Heben wir die Endschlüsse in Kürze heraus. »Das Streben des Altertums zur Einheitsreligion hat im Christentum sein Ziel erreicht.« »In ihm kam die in Urvorstellungen befangene, jenseitsgläubige Unterströmung des Griechentums in Gegensatz zur vorwärtstreibenden klassischen« — wir könnten auch sagen: humanistischen — »Richtung zum Siege.« Der Gedanke der Wiederkehr aus dem Tode war ein antiker — aber er knüpfte doch, alles das zugegeben, wie Sybel selbst darlegt, an die von den Christen geglaubte Auferstehung Christi als Bürgschaft an. Und die christlichen Jenseitsvorstellungen waren doch zuerst auf dem Boden der jüdischen Apokalyptik erwachsen, wenn sie sich auch bald mit antiken Elementen erfüllten, und bleiben daher in sich widerspruchsvoll. Das Christentum ist also ein synkretistisches Gebilde, dessen semitischen Hauptfaktor

wir höchstens vom chronologischen Standpunkt als ein Produkt der Antike ansehen können. Dann aber müssen wir auch fragen: ging die Kunst der Christen, die zwar kein Volk, wohl aber eine im regsten geistigen Austausch stehende, von semitisch-orientalischen Volkselementen durchsetzte Gemeinschaft bildeten, wirklich nur aus jener sie umgebenden »antiken«, d. h. hellenistischen (bzw. griechisch-römischen) Kunst hervor, und wurde diese nicht zum mindesten doch durch die neuen Träger der christlichen Kunstbewegung in eine neue Richtung abgelenkt?

Schon von Riegl ist versucht worden, vom rein formalen Gesichtspunkte, wenngleich unter Berücksichtigung der durch das Christentum hervorgerufenen geistigen Umwälzung, die spätantike Kunstentwicklung als innerlich notwendige Fortsetzung der in der mittleren Kaiserzeit anhebenden Bestrebungen zu begreifen. Die Grundlinien seiner geistvollen Betrachtung werden trotz mancher Irrtümer ihre Richtigkeit behalten, aber statt eines abstrakt gefaßten einheitlichen spätantiken Kunstwollens werden wir vielmehr das Kunstwollen der neuen ethnischen Faktoren als die eigentlich treibende Kraft der Entwicklung ansehen dürfen. War die künstlerische Mitgift auch noch so klein, die das Judentum in seine christliche Mischehe mit dem Hellenismus mitbrachte, so war sie doch das Grundkapital, das aus antikem Kunstbesitz nur gewaltig vermehrt worden ist. Und es braucht nicht ausschließlich und vorzugsweise in Motiven oder Formen bestanden zu haben —, an denen es übrigens keineswegs fehlt (s. u.) —, noch wichtiger ist wohl die abweichende Anschauungsweise und die ganz verschiedene innerliche Einstellung des Semitismus zur Kunst. Den Lauf des Stromes bestimmt die Richtung der Quelle, auch wenn die Zuflüsse ihm erst seine Fülle geben. So bleibt noch immer für die kunstgeschichtliche Ergründung der Anfänge der christlichen Kunst die Frage nach dem Ursprung der Keime und für ihre fortschreitende Entwicklung die Trennung der Kunstkreise trotz Sybel die wichtigste Aufgabe. Darauf eben beruht die klärende Wirkung, welche die scharfe Formulierung der einzelnen Probleme durch Strzygowski für uns herbeigeführt hat.

I.

Die frühchristliche Kunst und ihr Ursprung aus Alexandria.

Daß die christliche Kunst aus den Gräbern hervorwächst, zeugt von selbständigem Kunstwollen. Die christliche Lebensanschauung gewinnt zuerst Einfluß auf die Grabanlage. Als gemeinchristliche Forderung kann zwar nur die Bestattung im Gegensatz zur Verbrennung gelten, jüdische Sitte aber wurde mindestens vorbildlich für die Bevorzugung von Grüften. Die tiefgehenden Unterschiede der semitisch-orientalischen Anlagen von den

abendländischen, wie sie Strzygowski (Orient oder Rom, S. 20 ff.) gekennzeichnet hat, müssen wir auch heute anerkennen. Die Erweiterung des Sippengrabes zu Gemeindegrüften ist zwar dem Osten nicht fremd geblieben (Palästina, Alexandria, Melos), aber viel entschiedener im Abendlande durchgeführt worden (Sizilien, Neapel, Rom). Der jüdische Typus der kreuzförmigen semitischen Grabhöhle (Palmyra, Syrien), der kaum über Alexandria nach Westen vordringt, steht freilich heute nicht mehr im ausschließlichen Gegensatz zum römischen Galerien-, sondern auch zum hellenistischen Hallensystem [5]). Auch ist die Vorbildlichkeit der territorialen Vorstufen durch die fortgesetzten Lokalforschungen überall deutlicher hervorgetreten. Eine Betrachtung der Denkmäler in ostwestlicher Abfolge hätte sich leicht zum Bilde der Gesamtentwicklung gestalten lassen. Sybel aber hat sich nicht dazu entschlossen, obwohl er auf N. Müllers Übersicht fußt, die schon nach diesem Gesichtspunkt angelegt ist[6]), und obgleich er selbst die Kammer als die Urform der Katakombe anerkennt. Noch immer stehen die Coemeterien Roms, die sich in Wahrheit als eine Sondererscheinung im Zusammenhange der christlichen Gräberwelt abzeichnen, für ihn im Vordergrunde, und ihre Geschichte allein wird skizziert [7]), während alles Übrige sich nicht über die Bedeutung provinzialer Lokalformen zu erheben scheint und gleichsam einen Anhang dazu bildet. Auch treten die Beziehungen der verschiedenen Grabtypen zu den Gesamtanlagen nicht anschaulich hervor. Sybel ist eben trotz seines entgegengesetzten Erklärungsprinzips zu sehr in der Systematik der älteren theologischen Kunstforschung stecken geblieben. Gleichwohl ist die kritische Sichtung des Bestandes durch ihn außerordentlich gefördert worden. Zur Ableitung der Grabformen hat er manches beigetragen, besonders für das Arcosolium, mit eingewurzelten Irrtümern, wie den vermeintlichen Kirchenräumen des Coem. majus, u. a. m. hat er aufgeräumt.

Viel mehr Berechtigung als bei den Grabanlagen, wenngleich nur aus praktischen Gründen, hat die mit Rom beginnende Betrachtungsweise für die sepulkrale Malerei. Bietet uns doch nur Rom neben den wenigen Über-

---

5) Die Bedeutung des letzteren ist besonders durch V. Schultze (und J. Führer), Die altchristlichen Grabstätten Siziliens. Berlin 1907, S. 255 ff., klargestellt worden.

6) N. Müller, Koimeterien. Die altchristlichen Begräbnisstätten. Realenzykl. f. protest. Theol. u. Kirche. 3. Aufl., X. Bd., Leipzig 1902, bietet die vollständigste Gesamtübersicht, die für die Folgezeit durch die Berichte in der Röm. Quartalschr. f. christl. Archäol. sowie durch die von G. Stuhlfauth bearbeitete kunstgeschichtl. Bibliogr. in Theol. Jahresber. ergänzt wird.

7) Über die rührige Katakombenforschung der letzten Jahre unterrichten Marucchi, Roma Sotterranea Crist. N. S. I, fasc. 1 sowie in den Ausgrabungsberichten des Nuovo Bullet. und die neu erscheinenden Artikel bei Cabrol, Dictionnaire d'archéol. chrét. et de liturgie. Paris 1907. Inzwischen ist ein neues Kriterium zur Entstehungsgeschichte der Galerien aufgezeigt worden durch Bonavenia, Nuovo Bull. di archeol. crist. 1908, p. 205.

bleibseln Neapels so frühe Reste von ihr. Der maßvollen Kritik Sybels an Wilperts grundlegender Publikation, seiner Anerkennung der im einzelnen aufgewandten Sorgfalt, wie seiner Ablehnung der aus kirchlicher Lehrauffassung geschöpften Interpretation wird die vorbehaltlose Forschung nur zustimmen können. Im übrigen ist es weniger die Herstellung eines topographisch geordneten Corpus —, diesem Bedürfnis wird durch Wilperts Register einigermaßen genügt, — als die entwicklungsgeschichtliche Durchdringung des Materials, was ich — freilich auch bei Sybel selbst — in gewissem Grade vermisse. Immerhin bedeutet bei ihm die Scheidung der beiden von der Antike ererbten Typen der (meist fiktiven) architektonischen Stuckdecke und der unmittelbar aus der Malerei hervorgegangenen Laubendecke, deren früh, z. B. in Neapel, einsetzende Vermischung er klar erkennt, eine wesentliche Errungenschaft. Die fortschreitende Synthese hätte sich aber auch in den römischen Katakombenmalereien verfolgen lassen, wo das Stabwerk der Laube sich mehr und mehr den strengeren Rahmungen der Stuckdecke nähert und zuletzt in solche, die den Charakter eines schweren, jüngeren Zeitstils tragen (Coem. majus), verwandelt. Beim Architekturstil (bzw. Inkrustationsstil) der Wandbemalung hat Sybel vollends einen erst im 3. bis 4. Jahrhundert eindringenden jüngeren Typus, der durch das nachgeahmte Opus sectile und geometrisches Deckenmosaik sein eigentümliches Gepräge erhält, von der älteren Weise (Ampliatusgruft, Cap. greca) nicht unterschieden. Daß die neue Art ihren Ursprung im Orient hat und dort mit figürlicher Malerei Hand in Hand geht, läßt sich seit der Entdeckung der palmyrenischen Katakombe nicht verkennen[8]). Das frühere Auftreten gemalter Inkrustation in Rom aber beschränkt sich auf wenige Fälle (s. o.) oder auf den Sockelstreifen der Wand. Was sich hingegen als lokalrömisches System der Wanddekoration darstellt, ist aus einer viel früheren Fortbildung oder vielmehr Schrumpfung des illusionistischen Architekturstils hervorgegangen, ist im Grunde nichts anderes als der noch weiter versimpelte, aus dem Hause in die Grabkammer übertragene sogenannte fünfte pompejanische Stil. Daß er hier noch eine, allerdings nur schwache, Entwicklung, d. h. eigentlich eine völlige Auflösung, erfährt, indem sich die Wandteilungen, welche im Anfange höchstens auf die Arosolien Rücksicht nehmen, später zu Rahmungen um dieselben und sogar um die Fachgräber (loculi) zusammenschließen, ist auch Sybel nicht entgangen. Mit der Vorstellung eines Laubengerüstes wird jedoch selten Ernst gemacht, wie auch mit derjenigen architektonischer Glieder, und nur ausnahmsweise mit der Gartenidee (Cubicolo dei Cinque Santi), der das verbreitete Zaunmotiv am

---

[8]) Vgl. zu dieser Strzygowski, a. a. O. S. 25 ff. und die gründlichen Ausführungen von B. Farmakowskij, Nachr. d. russ. archäol. Inst. 1900, S. 172 ff. (russisch).

Sockel entstammt. Die christlichen Paradiesesvorstellungen finden allerdings —, darin hat Sybel Recht, und Dütschke hat neuerdings für die Plastik an den Baumsarkophagen [9]) nachgewiesen, daß sie im Bilde des Elysium ihre antike Parallele haben, — in jenen Elementen und im gemalten Blumenschmuck der Gräber fertige Ausdrucksmittel vor. Wir dürfen die Girlanden und verstreuten Blütenzweige nach dem Zeugnis der Grüfte Siziliens und Neapels unbedenklich als gemeinhellenistischen Grabschmuck ansehen, der in der Blumenstadt Alexandria gewiß nicht weniger üppig wucherte. Im Orient begegnet uns außerdem noch die sich damit berührende textile Wanddekoration (Kyrene, Bâwit), — nirgends aber das römische System.

Wie antike Jenseitsvorstellungen mit dem gewohnten Sinnbild in die christlichen hinübergleiten, macht Sybel sodann für das Lebenswasser (Refrigerium) klar, besonders in der feinen Würdigung des Oceanuskopfes des nach letzterem benannten Cubiculum. Überhaupt kommt die Stärke seines Gesichtspunktes bei allen der Antike entlehnten Symbolen zur Geltung. Aus lebendiger Einfühlung in den Zeitgeist gewinnt er den überzeugenden Satz, daß die Jenseitsstimmung der bakchischen oder apollinischen Sphäre auch ohne die Beziehung auf den Gott fortwirkte. Gerade die sich allmählich vollziehende Auslese der Motive beweise, daß man fortfuhr, die Symbole sinnbildlich zu verstehen. So hatten die Vögel, die sich im christlichen Gräberschmuck erhielten, schon vorher sepulkrale Bedeutung, vor allem Taube und Pfau. Der letztere verdankt sie als Vogel der Juno dem Vorstellungskreise der kaiserlichen Apotheose. Durch den Nachweis dieser Tradition erübrigen sich alle christlichen Deutungsversuche desselben, die sich vorwiegend an den Aberglauben von der Unverweslichkeit seines Fleisches knüpfen. Allen gekünstelten, bei den Kirchenvätern nicht vor dem 3. Jahrhundert zu belegenden Erklärungen werden wir auch Sybels Auffassung der Ernteszenen und Jahreszeitenbilder als fließender Gedankenspiele vorzuziehen haben, die im Sinne der antiken Metapher die „Zeit froher Erfüllung« bedeuten und daher leicht zum Ausdruck der messianischen Erwartung werden konnten. Einzeln können das Frühlingsbild oder die Weinlese auch die Beziehung auf das Paradies erhalten. Bei der letzteren spielte aber jedenfalls das christliche Gleichnis früh hinein. Der Zusammenfassung zum Zyklus (Crypta Quadrata) ist schwerlich höhere symbolische Bedeutung beizumessen. Christlicher Gedankeneinschlag beherrscht in viel stärkerem Grade die Mahlszenen, deren zentrale Stellung im Grabschmuck nach Sybel darauf beruht, daß in ihnen die Jenseitshoffnungen der Verstorbenen ohne portraithafte Wiedergabe derselben verkörpert sind. Durch die Art, wie hier alle Faktoren erfaßt sind, wird der Gegenstand, soweit es überhaupt

---

9) H. Dütschke, Ravennatische Studien. Leipzig 1909, S. 136 ff

möglich ist, vollkommen aufgehellt[10]). Die der Antike geläufige Auffassung der Seligkeit unter dem Bilde des Mahles fließt mit der jüdisch-christlichen Vorstellung vom messianischen Vollendungsmahl zusammen, das auch in den Evangelien noch anfangs als ein irdisches verstanden wurde, durch die Kreuzigung und den Auferstehungsglauben aber zum jenseitigen wird. Gegenüber Wilperts spiritueller Ausdeutung dieser Bilder ist mit Sybel jedenfalls daran festzuhalten, daß die Vorstellungen für die im naiven Zustande verharrende Masse konkrete waren. Darum eben konnten die antiken Bildtypen ohne Schwierigkeit übernommen werden. In der Tat ist das älteste, dem antiken Totenmahl noch so ganz entsprechende Beispiel »des Mahles im Sitzen« in der Flaviergalerie anders überhaupt nicht zu erklären. Und mögen selbst in den späten vier »himmlischen Mahlen« die Personifikationen der Irene und Agape dem Ritus der christlichen Liebesmahle entstammen, so bleiben es dennoch Seligenmahle. Das »Mahl am Boden« nimmt schon früh eine deutlichere messianische Färbung an, doch lehnt Sybel für die Darstellung der Cap. greca wie für die Mahlszenen der Sakramentskapellen nicht nur die eucharistische Deutung, sondern auch die unmittelbare Beziehung auf das Speisungswunder ab. Da aber das letztere schon zu den älteren Gebetsparadigmen (s. u.) gehört, so dürfte es kaum zu entscheiden und wohl auch von Sybels Standpunkt im Grunde ein und dasselbe sein, ob die Maler an seine Wiederholung im Jenseits dachten, wobei Verstorbene als Tischgenossen erscheinen, oder ob sie mit den zugefügten Körben der Brosamen und den Fischen nur das Seligenmahl als das messianische kennzeichnen wollten. Ebensowenig wird man jede Beziehung auf die Eucharistie auszuschließen haben, sondern nur eine rituelle sowie die rein historische Auffassung dieser Bilder. Daß der Komposition wieder ein antiker Bildtypus des Mahles mit sieben Gästen zugrunde liegt, ist kaum zu bezweifeln, wenn auch die von Sybel beigebrachten beiden Vibiabilder der Sabazios-Katakombe als verhältnismäßig späte und wohl schon christlich beeinflußte Beispiele an sich wenig beweisen[11]). Aus der eucharistischen Auffassung

---

[10]) Einen Vorgänger hat Sybel für die Anknüpfung der christlichen Gedankenentwicklung an die heidnische in C. M. Kaufmann, Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums. Mainz 1899, S. 194 ff.

[11]) In der Deutung des Hauptbildes kann ich Sybel, a. a. O. I, S. 201, nicht zustimmen. Es scheint mir klar, daß der siebente Tischgefährte nur deshalb fehlt, weil eben Vibia dazu ausersehen ist. Ihr, die, vom Bonus Angelus eingeführt, links das Tor durchschreitet, wird vom zweiten Gelagerten der Kranz hingereicht und vom letzten der Reihe die Fischspeise gewiesen. Zwei völlig getrennte Szenen zu erkennen, sind die meisten Erklärer wohl dadurch verleitet worden, daß sie den Namen Vibia, der über der dritten (weiblichen) Gestalt der Mahlgenossen steht, auf diese bezogen. Er ist jedoch offenbar nur Bestandteil der gesamten Überschrift »Bonorum judicio (Vibia) judicata« (oder judicatur, aber schwerlich judicati, wie man gewöhnlich liest; vgl. Phot. Parker). Und diese erläutert

des Fisches der Speisungswunder würde auch die Entstehung des Fischsymbols zu verstehen sein, wie schon Dobbert annahm[12]), der seine Hineinziehung ganz wie Sybel zunächst in seiner Bedeutung als allgemeiner Volksnahrung begründet sah. Für die Priorität dieser wohl aus Joh. VI, 53—57 herzuleitenden Vorstellung kann die Freske der Cap. greca geltend gemacht werden. Vor der noch neuerdings von anderer Seite vertretenen Ableitung des Fischsymbols aus der Taufe Christi hat sie die größere Wahrscheinlichkeit[13]) voraus, weil dadurch ein Evangelienwort als Ausgangspunkt der Bildallegorie erscheint, mithin die Beziehung zwischen dem christlichen Gleichnis und dem antiken Typus sich ebenso geknüpft hätte wie beim guten Hirten (s. u.) und der Weinlese. Andrerseits ist nachträglich eine Verknüpfung des fertigen Sinnbildes mit der Taufsymbolik auf Grund der Idee von den Menschenfischern leichter verständlich als der umgekehrte Weg der Gedankenbildung. Die »pisciculi« haben hier den »piscis« nach sich gezogen. Es müßte denn mit der Taufe eine vorchristliche Fischsymbolik übernommen worden sein.

Daß die bildliche Tradition bei allen vorerwähnten Motiven letzten Endes in der klassischen Antike wurzelt, sie mögen sich noch so christlich färben oder sogar neue christliche Symbole wie den Fisch aus sich hervorgehen lassen, ist nicht wohl zu bestreiten. Die Anwendung des Begriffs der christlichen Antike stößt erst da auf ernstliche Bedenken, wo ohne die Annahme einer Art von Neuschöpfung nicht mehr auszukommen ist: —bei den sogenannten »Erlösungstypen« Sybels. Das Vertrauen auf die Errettung aus dem Tode sollen diese Sinnbilder ohne erzählerisches Interesse aussprechen. Warum überwiegen nun unter ihnen in den Katakombenmalereien anfangs die alttestamentlichen Typen? Was hat ihre Auswahl und die Häufigkeit ihres Vorkommens bestimmt? Was ist ihre ursprüngliche Bedeutung? Diese alten Fragen leben für jede neue Untersuchung immer wieder auf. Sybel bietet für sie keine zureichende Antwort. Die einzelnen Szenen sind nach seiner Ansicht unmittelbar aus der religiösen Überlieferung geschöpft. Die größere Beliebtheit gewisser Motive soll sich aus der vollkommeneren Befriedigung des wundersüchtigen Geschmackes durch sie und aus der

---

den Vorgang ganz so wie die vorhergehende Inschrift »Inductio Vibie(s)«. So komme ich zu einer auch von Kaufmann, a. a. O. S. 211, etwas abweichenden und, wie schon Stephani, zu einer einheitlichen Auffassung des Bildes. Die richtenden »Boni« sind dann natürlich die zum Mahle versammelten Seligen selbst, man wird aber hier mit Kaufmann auch schon christliche Einflüsse erblicken müssen.

[12]) Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst. Rep. f. Kunstw. 1890, (XIII), S. 365 ff. u. 427 ff.; vgl. jedoch F. J. Dölger, Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit. I. Rom 1910. Suppl. 17 d. Röm. Quartalschrift, S. 139 ff.

[13]) Ich folge darin Dobbert, a. a. O. S. 429 ff., und kann mich durch die entgegengesetzten Ausführungen Dölgers, a. a. O. S. 76 ff. u. 122 ff., nicht überzeugt erklären.

besonderen Deutlichkeit des Gedankenausdrucks erklären. Als primärer und allgemeiner Grundgedanke aber gilt Sybel die darin ausgedrückte Gewißheit der Erlösung der Christen aus dem leiblichen Tod. Allein man fragt hier unwillkürlich: warum verfielen sie dabei zuerst auf die jüdischen Zeugen des Alten Testaments? Die Vorstellung des alttestamentlichen Prototyps für Christus ist viel jüngeren (wohl erst origenischen) Ursprungs. Auch die Vorbildlichkeit gewisser alttestamentlicher Gestalten wie Daniels und der drei Jünglinge für das Ausharren in religiöser Bedrängnis kommt für Sybel erst als sekundäre Bedeutung der Bilder in Betracht. Damit wäre wenigstens erklärt, weshalb gerade diese Gestalten eines jüdischen Trostbuchs zur Darstellung kamen. Und nur aus diesem Gesichtspunkte vermag Sybel die Umbildung gewisser Typen, z. B. Daniels zur nackten Wiedergabe, oder gar die Neuschöpfung anderer, so vor allem der Weigerung der drei Jünglinge vor Nebukadnezar, wahrscheinlich zu machen. Aber auf die Entstehung der eigentlichen Stammtypen haben die Christenverfolgungen gewiß noch keinen Einfluß ausgeübt. Und um diese handelt es sich doch zunächst, — denn wir sind durchaus nicht a priori berechtigt, auf sämtliche alttestamentlichen Bilder ein und dasselbe Erklärungsprinzip anzuwenden. Fassen wir aber nur die ältere Schicht ins Auge, so ist für alle jene Fragen bereits eine befriedigende Lösung gefunden durch den von K. Michel erbrachten Nachweis, daß sie ihre ursprüngliche literarische Grundlage in jüdischen Gebeten hat [14]). Diese und die daraus entstandenen frühchristlichen exorzistischen Gebete bilden das gesuchte Mittelglied zwischen den alttestamentlichen Schriftstellen und den Kunsttypen. War doch in ihnen eine nahezu übereinstimmende Auslese von Beispielen (Paradigmen) göttlicher Hilfe in der Todesnot bereits getroffen. Die einschlägigen Ausführungen Sybels waren durch diese Ergebnisse schon bei ihrem Erscheinen überholt [15]). Wir werden aber zu einem weiteren Schlusse gedrängt, den Strzygowski wieder mit aller Entschiedenheit gezogen hat, — daß es nämlich eine jüdische Kunst gegeben haben muß, eine Überzeugung, die ich längst teile, und daß die Juden selbst für jene Motive auch den bildlichen Ausdruck gesucht und gefunden

[14]) K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902. Studien üb. christl. Denkm., hrsgb. von J. Ficker. N. F. 1. Heft, S. 35 ff.

[15]) Sybel nimmt nur nachträglich, a. a. O. I, S. 303, zur Michel'schen Arbeit Stellung und verkennt ihre Tragweite, wenn er in den Sterbegebeten und in den Katakombenbildern »parallele Niederschläge« der christlichen Vorstellungen sieht. Ausnahmsweise kann die bildende Kunst wohl mit der poetischen Gestaltung Schritt halten oder sie sogar anregen, im allgemeinen aber eilt die dichterische Phantasie in der geistigen Entwicklung der künstlerischen voraus. Überdies ist noch gar nicht ausgemacht, daß erst die christlichen und nicht schon die jüdischen Gebete die Bilder hervorgerufen haben (s. u.). Jedenfalls aber sind die Sterbegebete selbst aus den älteren exorzistischen entstanden, wie Michel gezeigt hat.

haben[16]). Die Frage bleibt jedoch, wie diese Kunst aussah. Darüber hat auch Strzygowski, der nur die Illustration der Heiligen Schrift im Auge hatte, keine weitergehenden Vermutungen ausgesprochen. An sich steht kein ernstliches Bedenken der Annahme entgegen, daß in Alexandria das mit der hellenistischen Kultur in enger Berührung lebende Judentum der Diaspora dem malerischen Wandschmuck im Hause und im Grabe Raum gewährt habe. Wir werden sogar durch die aus der bakchischen Sphäre geschöpften Malereien der jüdischen Katakombe der Vigna Randanini aus dem 3. Jahrhundert darin bestärkt. Daß sie nichts Eignes enthalten, beweist nicht mehr, als daß hier eine andere Richtung herrschte. Aber selbst wenn jüdische Grüfte in Alexandria schon die Stammtypen der ältesten Katakombenfresken darboten, so folgt daraus noch nicht, daß sie erst für die Grabstätten geschaffen sind — und um so weniger, daß die antike Kunst allein oder vorwiegend die Motive geliefert haben muß, — wenigstens ist das nicht generell anzunehmen. Vielmehr ist wirklich mit einer Art Urzeugung zu rechnen. Ihre Keime liegen in den primitiven Bildideen einer volkstümlichen Kleinkunst. In den nicht allzu seltenen Amuletten aus altchristlicher Zeit dürfen wir Proben einer Denkmälergattung erblicken, in der sich Gebete und Zauberformeln zu bildlichem Ausdruck verdichtet haben. Die Mehrzahl entstammt zwar anscheinend dem gnostischen Kreise, aber die Gnosis wächst doch aus demselben Mutterboden hervor, auf dem in Alexandria das Christentum Wurzel schlug. Was wir an zweifellos christlichen Amuletten besitzen, gehört allerdings schon einer jüngeren Zeit an und zeigt wohl durchweg neutestamentliche Typen[17]). Und doch müssen wir schon aus diesen schließen, daß es solche mit den älteren Stammtypen gegeben hat, daß der Gebrauch sich in den Christuswundern fortgesetzt haben und nicht erst mit ihnen aufgekommen sein kann, entsprechend der Entwicklung der christlichen Gebete. Auch mag sich wohl noch manches bisher unbeachtete Stück in Museen oder Privatsammlungen erhalten haben. Unmittelbare Zeugnisse liefern andere Denkmäler der Kleinkunst. Daß die rohen Bilder der Schale

---

[16]) J. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik. Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-Hist. Kl. Wien 1905. S. 184. — Orient oder Rom, S. 21 ff. — Als »heuristische Hypothese« hat jetzt auch Sybel, a. a. O. II, S. 109, solche Erklärungsversuche gelten lassen.

[17]) Obenan steht das von Ainalow, a. a. O. S. 194 ff., veröffentlichte Stück, das auf der Gegenseite echt gnostische Typen trägt; vgl. dazu auch E. Pridik, Journ. d. Minist. d. Volksaufklärung 1901, S. 91 und Ainalow (ebenda) S. 133 (russisch). Der gleiche Fall ist durch ein Amulett mit Dämonenbeschwörung im K. Friedrich-Mus. belegt; vgl. Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. 2. Aufl., Bd. III, 1, Nr. 825. Als rein christliche Beispiele kommen vor allem die Goldenkolpien von Adana in Betracht; Strzygowski, Byz. Denkm. I, S. 97, und Taf. VII. Vgl. auch Schlumberger, Mél. d'archéol. byz. I, p. 117 und Leclercq bei Cabrol, a. a. O. I, 2, c. 1817 (Amulettes).

von Podgoritsa nicht Zerfallsprodukte einer antikisierenden Kunst, sondern Gebilde einer naiven Phantasie sind, verbürgen die unverkennbar dem Gebet entstammenden Beischriften[18]). Aufgestoßen sind mir ferner ein Schalenboden und mit einem Danieltypus, von denen der erstere ganz den schematischen Charakter einer solchen apotropäischen Komposition trägt. Wie im ältesten Katakombentypus ist die Gestalt bekleidet und dazu noch mit einem Hut ausgestattet, der an Kopfbedeckungen des jüdischen (bzw. syrischen) Ashburnham-Pentateuch[19]) erinnert. Die unvollständige, aber un-



Abb. 1.



Abb. 2.

zweifelhaft zu ergänzende Inschrift von trefflichem epigraphischen Gepräge verbürgt den judenchristlichen Ursprung dieser Gefäßscherbe[20]). Sie enthält die Berufung auf den »Gott (der Väter) Abrahams, Isaaks und Jakobs«. Stünde nicht das Kreuz an der Spitze, so könnte man die Darstellung für vorchristlich halten, — doch dürfte auch der Ausdruck Εὐλογία den christlichen

[18]) Garrucci, a. a. O. t 463, 3. Die hohe Bedeutung dieses Denkmals ist schon von Michel, a. a. O. S. 113, und besonders in einer Besprechung seines Buches von A. Jakoby, Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 1903, VIII, S. 264 ff., erkannt worden. Sehr richtig wird von dem letztgenannten überhaupt der vulgäre Charakter des Urchristentums und seine Beziehung zum gnostischen Kreise eingeschätzt. Treffend bezeichnet er die Bilder geradezu als Gebete in bildlicher Form, auffallenderweise ohne auf die vermittelnde Rolle der Amulette hinzuweisen.

[19]) Vgl. über diesen Strzygowski, Or. od. Rom, S. 21 ff. und O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive usw. K. Wiss. Beiträge, A. Schmarsow gewidm., Leipzig 1907, S. 37, Anm. 40.

[20]) Das im Kunsthandel angebotene Stück, das ich beistehend nach eigener Aufnahme (nebst Ergänzung der Inschrift) abbilde, konnte leider nicht für das K. Friedrich-Museum festgehalten werden, sondern ging in Privatbesitz über. Die Buchstabenverteilung könnte auch eine etwas andere gewesen sein, z. B. mit Abkürzung ΑΒΡ, doch sichert der Schluß ΓΙΑ die Anwendung der Formel. Vgl. zu dieser Michel, a. a O., S. 3, 4, 9 usw.

Charakter bestätigen. Der Bildtypus aber ist einem uralten orientalischen Schema nachgebildet[21]), in dem die von zwei Tieren symmetrisch umgebene Menschengestalt nunmehr in reinster Frontalität dem Gebetsgestus unterworfen wurde. Diese strengen Darstellungsprinzipien sind also weder, wie Wilpert meint, um ihres künstlerischen Wertes willen mit bewußter Entscheidung von der christlichen Kunst aufgebracht worden, noch kann die Rückkehr oder sagen wir mit Sybel »das Zurückfallen« zu ihnen als eine Verkümmerung antiker Form angesehen werden. Wenn die hellenistische Kunst auch schon die Flächenprojektion der frontalen Menschengestalt anwendet, so ist ihr doch höchstens die Armhaltung des Oranten entlehnt. Die Komposition aber geht auf das primitive Schema zurück, das unverlierbarer Besitz der sich durch alle Entwicklungen erhaltenden vulgären Kunstübung geblieben ist, zumal im Orient. Die christliche oder die ihr voraufgehende jüdische Kunst fängt also gewissermaßen wieder von vorne an. Daß sie jeden Bildtypus auf diese Weise hervorgebracht habe, soll damit nicht behauptet werden, aber es ist ihr beherrschendes Gestaltungsprinzip, und wo sie antike Motive entlehnt, erfahren diese mehr oder weniger eine dem entsprechende Vereinfachung (s. u.). Die Typenbildung ist daraufhin im einzelnen zu untersuchen, wozu Sybel wertvolle Beiträge geliefert hat.

Neugebildet aus dem Grundmotiv des Oranten ist zunächst nach dem doppelten Prinzip der Reihung und der Symmetrie auch der Typus der drei Jünglinge im feurigen Ofen, die als Gebetsparadigma mit Daniel eng zusammengehören. Aber sogar bei einer neutestamentlichen Szene, der Magieranbetung (s. u.), ist ein Schema orientalischer Reihenkomposition zur Anwendung gekommen. Und so mag davon in Alexandria noch ausgiebigerer Gebrauch gemacht worden sein zur Veranschaulichung des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer, der ältesten von allen Berufungen des jüdischen Gebets. In den Fresken einer Grabkapelle der libyschen Oase von El-Bagâuat, wo uns sozusagen ein Auszug aus der sepulkralen Malerei Alexandrias erhalten blieb, haben wir eine solche Darstellung kennen gelernt[22]). Die primitive Bildgestaltung dieser Malereien ist eben nicht ausschließlich auf das unentwickelte Kunstvermögen der koptischen Bevölkerung zurückzuführen. Mancher Umstand spricht dafür, daß in ihnen noch im 4. bis 5. Jahrhundert zum Teil die einfachen Urtypen in freierer Wiedergabe fortleben, die wohl schon in jüdischen Grüften Alexandrias ihren ersten malerischen Nieder-

---

[21]) Vgl. die Zusammenstellung bei J. Smirnow, Eine syr. Silberschüssel a. d. Gouv. Perm. St. Petersburg 1899, S. 38 ff. (russisch).

[22]) W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéol. de l'Égypte chrétienne. St. Petersbourg 1901, pl. IX/X. Die Bedeutung dieser Fresken für die Ursprungsfragen der christlichen Kunst ist auch schon von Jakoby, a. a. O. hervorgehoben worden. Vgl. dazu noch die vortrefflichen Erläuterungen von Ainalow, Wizant. Wremennik 1902, S. 152 ff.

schlag gefunden und dann in der christlichen alexandrinischen Malerei eine Veredlung durch hellenistische Formensprache erfahren hatten, um der römischen u. a. Schwestergemeinden weitergegeben zu werden. Ist es etwa bloßer Zufall, daß wir in Rom bei Daniel die Grube nur einmal und dann wieder in El-Bagâuat dargestellt sehen, daß Isaak hier als Orant wiedergegeben ist, was wieder in Rom nur ausnahmsweise vorkommt[23]). Von den übrigen Stammtypen könnte allenfalls Noah in der antiken Kunst sein Vorbild haben. Aber auch er hat anfangs die Gebetsstellung, und die Arche vertritt den Kasten schon in der einfachen Version des Jahwisten, wie Sybel selbst bemerkt. Sie hat also wahrscheinlich erst durch die fortschreitende Hellenisierung der Bilder Ähnlichkeit mit der Kiste einer Danae oder Auge gewonnen. Alle Erweiterungen des Bildtypus aber sind christlichen Ursprungs[24]). Eher könnte der Doppeltypus der Verschlingung und Ausspeiung des Jonas in Anlehnung an die Antike entstanden sein. Denn darin wird man jedenfalls mit Sybel den Kern des Zyklus der Katakombenfresken erkennen dürfen, mag auch im erhaltenen Gesamtbestand die Ruheszene zeitlich voranstehen[25]). Sybel weist nun auf parallele Mythen hin, die betreffenden Darstellungen aus der Herakles- und Jasonsage in der älteren Vasenmalerei fallen jedoch kaum ins Gewicht. Daß aber die christlichen Maler das Bild unter der unmittelbaren Anregung des Buches Jona und des darin enthaltenen Dankpsalmes — (nach Sybels Zugeständnis) nicht etwa im Sinne des Auferstehungsglaubens — gleich in antikem Stil geschaffen haben sollten, ist wenig wahrscheinlich. So mag denn auch der Seedrache sich erst an Stelle eines weniger klassischen Ketos der jüdisch-christlichen Kleinkunst eingedrängt haben, wie es uns noch in El-Bagâuat begegnet[26]). Von allen bei Sybel besprochenen Bildtypen hält die Himmelfahrt des Elias als einziger seinem Erklärungsprinzip wirklich Stand, scheint sie doch einem Typus der kaiserlichen Apotheose auf einer Münze Konstantins d. Gr. nachgebildet zu sein. Dafür gehört sie aber auch mit mehreren anderen Szenen zusammen zweifellos erst einer jüngeren Schicht alttestamentlicher Bildtypen an (vgl. Kap. II).

---

[23]) W. de Bock, a. a. O. pl. IX; J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Taf. 41, 2 und S. 351; Ainalow, a. a. O. S. 171.

[24]) Sybel, a. a. O. I. S. 213 ff. Im 3. Jahrh. kommt die Taube mit dem Ölzweig hinzu, und diese bewirkt wohl die Umdrehung der Gestalt ins Profil. Die Hinzufügung der Familie Noahs auf der Münze von Apamea hat ihre Parallelen in El-Bagâuat und auf dem bekannten Trierer Sarkophag.

[25]) Sybel, a. a. O. I, S. 216 ff.; Wilpert, a. a. O. Taf. 26, 1 und O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern d. christl. Altertums. Freiburg 1897. Archäol. Stud., hrsgb. v. J. Ficker, 4. Heft, S. 5 u. 90 ff., ist bereits für die Priorität der Doppelszene mit dem Drachen eingetreten.

[26]) W. de Bock, a. a. O. pl. X; vgl. Ainalow, a. a. O. S. 172.

Bewährt sich nun Sybels Gesichtspunkt den neutestamentlichen Typen gegenüber, wie man erwarten müßte, da bei ihnen jedenfalls schon christliche Neuschöpfung einsetzt? Wenn wir ihr Aufkommen in den Katakombenfresken beobachten, so drängt sich uns als wichtigste Tatsache die anfängliche Unfertigkeit der Typen auf. Wir sehen, daß die christlichen Maler durch das Fehlen jeder bildlichen Tradition in eine gewisse Verlegenheit geraten. So herrscht bei diesen Vorwürfen anfangs eine größere Freiheit. Beweist dieser Umstand, daß die neutestamentliche Typenbildung an sich nachhinkt, so zeigt sich im übrigen, daß sie zunächst doch nicht anders bewertet werden darf. Am meisten fällt auf, daß der Wundertäter selbst anfangs gänzlich fehlt. Nur die Wirkung der Gotteshilfe wird veranschaulicht. Der Gichtbrüchige z. B. wird sogar noch in späterer Zeit meist allein sein Bett forttragend dargestellt. Lazarus ist im ältesten Bilde in der Cap. greca selbst zweimal, aber auch ohne Christus, wiedergegeben und in den Sakramentskapellen noch aus dem Grabe zu ihm heraustretend, in dem er später regelmäßig wie eine Mumie dasteht, die der Herr mit seinem Stabe berührt[27]). Damit ist etwa um Mitte des 3. Jahrhunderts der Typus des am häufigsten vorkommenden Wunders festgestellt, d. h. zur Zeit als die christliche Kunst bereits in die antike Formensprache hineingewachsen war. Und so viel kann man Sybel auch für andere Typen zugeben. Man wird sogar gerade wegen jener ersten tastenden Versuche nicht bestreiten können, daß die Typenbildung der neutestamentlichen Szenen sich wenigstens z. T. schon in der antikisierenden Wandmalerei vollzogen haben kann, oder doch den vorbereitenden Anteil der volkstümlichen Kleinkunst (s. o.) bei ihnen schwerer umgrenzen können. Nur muß sich auch diese Entwicklung noch in Alexandria abgespielt haben, da wir in Rom seit dem Ausgang des 2. Jahrhunderts eine rasche Zunahme der typischen Bilder und nicht etwa ihre allmähliche Entstehung beobachten. Sybel legt bei den neutestamentlichen Typen den Nachdruck auf die darin enthaltene Bezeugung des Anbruchs der messianischen Zeit, da aber anfangs nur die Wirkung dargestellt wird, so ist es klar, daß man zunächst nur in der ursprünglichen Gedankenrichtung weiterging, wie auch in den christlichen Gebeten die Berufungen auf die Wunder Christi sich gleichwertig in exorzistischem Sinn den alttestamentlichen Paradigmen anreihen (vgl. Michel, a. a. O. S. 13—17). Daß die Person des Wundertäters dahinter steht, kommt erst mit seiner fortschreitenden Vergottung als bedeutsamer neuer Faktor mehr und mehr zur Geltung. Hand in Hand damit wächst die Beliebtheit der vorbildlichen Totenerweckungen, die Sybel mit Recht auf den unmittelbaren Eingang in die Seligkeit bezieht, während der Auferstehungsgedanke noch fern liege.

[27]) Wilpert, Fractio panis, Taf. IX und S. 4 sowie Die Malereien der Katakomben, Taf. 39,1 u. 46,2 und S. 311 ff.

A priori wenig berechtigt erscheint die Absonderung gewisser Typen als Sinnbilder der »Erlösungsmittel«, da Sybel selbst im »Wein- und Brotzauber« höchstens Anspielungen auf die Eucharistie erblickt. In den Gebeten unterscheidet sich ihre Erwähnung in nichts von den Bezeugungen der Wunderkraft Christi. Sybels Vermutung, daß der Bildtypus für die Weinverwandlung geschaffen und dann erst auf die Brotvermehrung übertragen sei, gewinnt aber dadurch an Wahrscheinlichkeit. Die abgekürzte Darstellung der Weinkrüge und der Brotkörbe für sich und so auch das Stilleben mit dem Fisch aus den Lucinakrypten, mag nun das Weinglas dabei sein oder nicht, wird man dann nicht anders als bei den Mahlszenen im Sinne der himmlischen Speise, die allerdings als eucharistische gedacht ist, verstehen dürfen. Daß allmählich die symbolischen Beziehungen in den Mittelpunkt rückten —, man denke an die Apsisfreske der Katakombe von Alexandria[28]) —, ist freilich nicht zu verkennen. Wenn man die Bedeutungsverschiebung ins Auge faßt, kann man allenfalls diesen und einigen anderen Bildern eine Sonderstellung einräumen. Unter verschiedenem Gesichtspunut wird sogar das alttestamentliche Quellwunder des Moses von Sybel so gut wie von Wilpert den Sinnbildern der »Erlösungsmittel« zugerechnet. Beide lassen gleichwohl dafür die einfachere Bedeutung einer Errettung aus Todesnot gelten, und diese müssen wir im Sinne der Paradigmen als die primäre betrachten. Beide erblicken darin auch die Erquickung durch das Lebenswasser. Von da aus gelangt nun Sybel (auf Grund von Kor. I. 10) zur Beziehung auf das Abendmahl. Allein es fehlt jede Bestätigung dafür, daß die Paulinische Auffassung des Felsens mit dem lebendigen Quell in der Kunst ihren Widerhall gefunden habe. Eher wird man denn doch mit Wilpert eine Bezugnahme des Quellwunders auf die Taufe anerkennen und in ihr den Grund erblicken, weshalb die Szene in den Sakramentskapellen mit dem Fischer zusammengestellt wurde. Das Wasser als rein gegenständliches Motiv im Sinne von Sybels Erklärungsversuch scheint mir hier doch nicht auszureichen. Überhaupt treten gerade die Hinweise auf die Taufe in den Bildern deutlicher hervor. Die Zurückhaltung Sybels in der Frage nach der symbolischen Bedeutung des Fischers bleibt gegenüber der frühen Verbreitung, die seine Auffassung als Menschenfischer erfahren hat (vgl. Dölger, a. a. O. S. 1 ff u. Michel, a. a. O. S. 77), schwer verständlich. Gerade von seinem Standpunkt würde sie als Antrieb zunächst zur Hereinziehung eines antiken Genrebildes in der Flaviergalerie und dann für die Verbindung derselben mit einem Taufbild selbst in den Sakramentskapellen eine befriedigende Erklärung bieten. Wenn irgendwo, so wird in solchen Typenverbindungen, die in der ältesten Sarkophagplastik

[28]) Vgl. zu dieser die Ausführungen von Dobbert, a. a. O. XIII, S. 375 ff.

ihre Parallele haben (s. u.) die früheste Rückwirkung kirchlich gefärbter, und zwar alexandrinischer, Lehrvorstellungen auf die Kunst greifbar. Unter dieser Voraussetzung tragen die Sakramentskapellen ihren Namen nicht ganz mit Unrecht. Gibt doch auch Sybel zu, daß hier auf die Wiedergabe der Taufhandlung im Vergleich mit der ältesten freien Darstellung des Vorgangs in den Lucinakrypten der kirchliche Ritus der Handauflegung Einfluß gewonnen habe. Darauf ist wohl auch die knabenhafte Erscheinung Christi zurückzuführen. In allen übrigen Sinnbildern der »Erlösungsmittel« tritt uns wie bei der Erweckung des Lazarus der »Thaumaturg« mit der Zauberrute entgegen, die auch Moses beim Quellenwunder führt. Die christliche Malerei bleibt mit diesem Attribut nach Sybel ganz im Rahmen der Antike, sie nimmt sozusagen antiken künstlerischen Ausdruck auf für die in den Evangelien, besonders im vierten, stark unterstrichene Vorstellung von Jesus als dem Wundermanne. Aber diese Vorstellung ist eben, wie man hinzufügen muß, auf dem Boden der synkretistischen Religionsbildung erwachsen und war ihr allgemein geläufig (Michel, a. a. O. S. 15).

Aus dem gleichen Gesichtspunkt ist der älteste bildliche Niederschlag zu verstehen, den die um die Wende des 1. Jahrhunderts entstandene Kindheitslegende in den Katakomben zurückgelassen hat. Sybel trägt wieder zu viel von klassisch antiker Anschauungsweise hinein, wenn er sie in eine Linie mit heidnischen Mythen von Göttersöhnen rückt. Herausgesponnen ist sie doch aus der jüdisch-messianischen Idee, wenngleich durch solche Vorstellungen, die ihr von den griechischen Volkselementen der alexandrinischen Gemeinde entgegengebracht wurden, gefärbt [29]). Daß diese Gottessohnschaft aber für die christliche Auffassung höher einzuschätzen ist, da sie Auferstehung und Himmelfahrt (vgl. Hebr. I ff.) voraussetzt, kann nicht wohl bezweifelt werden. Für unsere Erkenntnis der frühchristlichen Gedankenrichtung ist die Erhaltung der ältesten Freske in der Priscillakatakombe, in der wir die alttestamentliche Prophezeihung (Jes. 66, 1—6; Num. 24, 17) verbildlicht sehen, von allerhöchster Bedeutung. Auch Sybel erkennt sie und die späteren Wiederholungen dieser Gruppe von Mutter und Kind [30]) mit Recht wegen des Sternes vorbehaltlos an. Andererseits wird ihm einzuräumen sein, daß die Darstellung sich wohl an einen antiken Kunsttypus göttlicher oder irdischer Mütter anschließt, wie die Nacktheit des Kindes und das Säugemotiv verrät [31]).

[29]) H. Usener, Geb. u. Kindheit Christi, Zeitschr. f. die neutest. Wiss., hrsgb. v. E. Preuschen 1903, IV, S. 13 ff. und zum paganen Einschlag S. 18 ff.

[30]) Wilpert, a. a. O. T. 21/2 u. 229 und S. 187 u. 199 ff. sowie vielleicht auch T. 81/3; vgl. Sybel, a. a. O. I, S. 246 ff.; Kaufmann, a. a. O. S. 122, Taf. V.

[31]) Eine freie Nachbildung des Isistypus erscheint mir noch immer (wie schon Koimesiskirche von Nicäa, S. 250, wo allerdings die Heranziehung des Stoffes aus Achmim

Mehr als eine formale Abhängigkeit von hellenistischen Elementen kann man jedoch darin schwerlich erblicken. Aber ungefähr gleichzeitig ist wie zur Bestätigung der jüdischen Botschaft vom Messias als dem Heiland aller Kranken (vgl. Math. 11, 3—5) aus synkretistischen Vorstellungen heraus, die stärker von dem allgemeinen Glauben der Zeit an Zauberei erfüllt waren, die allegorische Erzählung von der Huldigung der Magier in die Geburtslegende eingeflochten worden. Ihr Grundgedanke, die Unterwerfung aller Magie unter die Macht Christi zu verkünden, steht in engster Beziehung zu den exorzistischen Berufungen auf seine Wunder. Nachdem das neuerdings nachgewiesen worden ist [32]), entfällt auch jeder Grund, die frühe bildliche Ausprägung der Szene, wie sie uns doch wohl zuerst in der Cap. greca begegnet, zu bezweifeln. In diesem Bildtypus, der die drei Magier im Profil auf die ihnen gegenübersitzende Maria mit dem Kinde zueilend zeigt, erkenne ich vielmehr die ursprüngliche Redaktion. Daß uns in den Katakomben fortan wiederholt die zentrale Komposition mit zwei oder vier Huldigenden und erst im vierten Jahrhundert wieder die andere Fassung begegnet, — ist dem Zuge der Wandmalerei zur Umbildung eines solchen Vorwurfs ins Repräsentative zuzuschreiben. Im Orient aber ist die ältere Komposition festgehalten worden. Sie kommt daher mit jüngeren Denkmälern, die syrischen oder byzantinischen Kunstcharakter tragen, z. B. wie die ravennatischen Sarkophage, von neuem nach dem Abendlande. Und sie ist vor allem in der volkstümlichen Kleinkunst und gerade auf Amuletten mehrfach belegt [33]). Wenn sie erst nachträglich aus formalen Absichten geschaffen wäre, hätte sie schwerlich diese Verbreitung gewonnen. Sybel wird Recht darin haben, daß die Dreizahl der Magier zunächst nur eine Mehrzahl bedeutet, welche sich eben aus Gründen der monumentalen Symmetrie gelegentlich auch paarig ausdrücken ließ. Nicht in der Legende, wohl aber im Bildtypus ist diese Dreizahl ursprünglich begründet, denn der letztere fußt auf dem altorientalischen Schema der Huldigung, wie sie schon das Berliner Relief des Gudea aus Telloh wiedergibt. Daß dieser feste Bestand sich schließlich doch durchsetzt, erweist ihn als

---

auf Mißverständnis des Sternes über dem Kopfe Marias beruht) als wahrscheinlichste Annahme. Das nackte Kind findet sich auch in so frühen Darstellungen der Magieranbetung, wie auf der Vase des Museo Kircheriano und dem Mailänder Silberkasten von S. Nazaro vor, was für die Entstehung der beiden Bildtypen im gleichen Kunstkreise spricht.

[32]) Michel, a. a. O. S. 59; H. Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909, I, S. 11.

[33]) Außer den von Kehrer, a. a. O. II, S. 15 ff., zusammengestellten Beispielen vgl. besonders einen geschnittenen Stein im K. Friedrich-Museum, auf dem die Magier die lange Tracht babylonischer Gestalten haben; Beschr. d. Bildw. III, 1., Nr. 1145 Altorientalische Denkmälerparallelen dazu vgl. bei Kehrer, a. a. O. S. 2 ff.

die Grundredaktion der Szene [34]). Und damit fügt sich diese durchaus der älteren Schicht der altchristlichen Stammtypen ein (s. o.).

Freilich! — mindestens ein Menschenalter, bevor der Wundertäter in der Kunst der christlichen Gemeinden Gestalt gewann, war schon ein Idealbild des Gottessohnes geprägt worden, das, tatsächlich aus der christlichen Antike im engeren Sinn hervorgewachsen, Juden- und Heidenchristen in gleicher Weise befriedigte: der »gute Hirte«. Die neutestamentliche »Parabel«, wie sie Lukas und Johannes wiedergeben, der zuerst den Namen (ποιμὴν καλός) bringt, ist nicht einmal als unentbehrliche Voraussetzung des Kunsttypus, der uns um die Wende des 1. Jahrhunderts offenbar schon in typischer Ausprägung vor Augen steht, anzusehen. Man könnte fast vermuten, daß die poetische Ausmalung des Tragens vielmehr erst unter seiner Anregung oder wenigstens gleichzeitig aufkam. Denn Zweierlei war schon vorher gegeben, was zu seiner Entstehung oder, richtiger gesagt, zu seiner Auslösung genügenden Erklärungsgrund bietet: antiker Bildstoff und die auf ihn wirkenden alt- und z. T. auch die neutestamentlichen Gleichnisse vom Weiden der Lämmer [35]). Sie wurden nunmehr, wie auch Sybel anerkennt, auf das Jenseits bezogen. Daß der gute Hirte das ewige Leben gibt, ist der in den Totenliturgien fortlebende ursprüngliche Gedanke. Und ebenso sicher ist, daß gerade hier eine Anknüpfung an den ererbten antiken Typenschatz stattfand. Aber gerade darum bezeichnet nicht der tragende Hirte die alleinige künstlerische Urform. E i n Denkmal wenigstens bezeugt, daß auch der weidende Hirte von Anfang an gegeben war, — das Hirtenidyll der Ampliatusgruft, dessen Bedeutung auch Sybel nicht verkennt [36]). Daß es im Puttengenre gehalten ist, läßt erkennen, wie frei und unbestimmt

---

[34]) Kehrer, a. a. O. S. 11, hält den »hellenistischen« Typus der Katakomben mit zwei oder vier vorwiegend symmetrisch verteilten Magiern für den ältesten, aber seine Gründe können mich nicht überzeugen. Die absolute Chronologie der erhaltenen Denkmäler kann niemals an sich ausschlaggebend sein. Außerdem unterschätzt er, wie es die ältere Methode durchgängig tat, noch immer die selbständige Bedeutung der Kleinkunst gegenüber der monumentalen. Jene ist nicht immer von der letzteren abhängig, am allerwenigsten in der altchristlichen Stilbildung. Was wollen da ein paar ältere römische Fresken besagen, während der andere Typus in so verschiedenen Denkmälerklassen verbreitet ist. Mögen auch die übrigbleibenden Amulette, Sarkophage und Fresken mit der Dreizahl insgesamt jünger sein, so berechtigt uns das noch nicht, die entsprechende Darstellung der Cap. greca, die a priori aus äußeren Gründen einer früheren Entstehungszeit zuzuschreiben ist, für spätere Zutat zu erklären, während doch die Umgestaltung der Komposition zur Symmetrie in jenen älteren Katakombenbildern und anderen Denkmälern nach dem Schema antiker, profaner Huldigungsszenen leicht zu verstehen ist.

[35]) Die Bedeutung der letzteren für die Entstehung des christlichen Sinnbildes ist zuerst durch V. Schultze, Realenzykl. f. prot. Theol. und Kirche, Bd. IV, S. 73 ff. treffend gewürdigt worden.

[36]) Wilpert, a. a. O. Taf. 31; Sybel, a. a. O. S. 174.

auch bei diesem Gegenstande die ersten Beziehungen zwischen dem christlichen Gedanken und dem antiken Kunstgebilde waren. Hier findet sich sogar schon das Dastehen mit gekreuzten Beinen vor, beim Gotthirten aber zeigt uns eine Laune des kunstgeschichtlichen Zufalls dieses traditionelle Motiv zum erstenmal mit dem Tragen verbunden, was so unangebracht ist, daß die Übernahme von dem Paralleltypus des weidenden Hirten auf der Hand liegt [37]). Gleichwohl hat nicht einmal Sybel sich von der irrigen Meinung frei gemacht, als wenn im tragenden Hirten, den zwei Schafe symmetrisch umstehen, der Urtypus zu erblicken und die reichere Komposition mit der Herde, in der wir den weidenden meist antreffen, als eine jüngere Bildschöpfung anzusehen sei. Zuzugeben ist nur, daß solche Szenen in Rom erst später allgemeinere Aufnahme gefunden haben —, die Neapler Freske möchte ich für älter halten, — und vor allem, daß der tragende Hirte schon sehr früh aus dem antiken Idyll, dem er so gut wie der weidende angehört, herausgelöst und in jenes formelhafte Schema gepreßt worden ist, dem wir in den römischen Katakomben zuerst und am häufigsten begegnen. Aber auch er ist gewiß in Alexandria oft in freierer und reicherer Gruppierung mit der Herde dargestellt worden, ist uns doch zum Glück in Kyrene eine solche Darstellung wohl aus dem 3. Jahrhundert erhalten geblieben [38]). Was den Anstoß zur Vereinfachung gab, ist nicht zu verkennen: das Bedürfnis nach kurzem typischen Gedankenausdruck, dem die frühchristliche Kunst immer zustrebt. Das vorbildliche Schema aber bot der Danieltypus mit den beiden Löwen. So hat auch beim bedeutsamsten Sinnbild der volkstümlich naive Kunsttrieb der jüdischen Gemeinde Alexandrias stilbildend eingewirkt, in diesem Falle aber allerdings erst auf ein aus der hellenistischen Antike geschöpftes Bildmotiv.

Und wie verstanden die Heidenchristen diese Idealgestalt des Gotthirten? Ihrer mythologischen Vorstellungsweise rückte der Wundertäter in solcher Einkleidung viel näher. Wie sie mit ihrem ganzen Phantasieleben in das Gleichnis einströmte und ein Jenseitsidyll daraus schuf, das hat niemand besser verstanden als Sybel. Er hat uns verstehen gelehrt, daß Milcheimer und Hirtenstab genau so der Vergegenwärtigung dieser Sphäre dienen, wie früher die dionysischen Attribute auf den Gott der Toten hinwiesen. Die Schilderung, welche die Vision der Perpetua von dem melkenden Greise mit jugendlichem Antlitz gibt, ist nicht mehr aus der jüdischen Metapher erwachsen, sondern eine allegorische Ausspinnung der Motive des Hirtengenre, die mit ihrer Beziehung der »göttlichen Milch« auf die Eucharistie einem Clemens Alexandrinus offenbar ganz geläufig war. Sie bleibt in Wider-

[37]) Wilpert, a. a. O. Taf. 100; Sybel, a. a. O. S. 243.

[38]) Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrenaique etc. Paris 1827, pl. LI, p. 376, von dem die oft wiederholte Abbildung herrührt.

sprüchen befangen, weil die gegebenen Motive des Bildstoffes in den Vorstellungen nicht aufgingen. Aber wenn der geistige Grundgedanke unbestimmt und dunkel blieb —, und das bleibt er doch zu allen Zeiten mehr oder weniger in jedem Jenseitsglauben, — so klammerte sich der naive Sinn der Massen jedenfalls um so fester an die konkreten Bilder. Wie wenig historisch und individuell der gute Hirte von breiten Schichten der neuen Bekenner aufgefaßt wurde, beweist am besten seine Identifizierung mit Orpheus. Denn dieser vertritt nicht bloß Christus, sondern ist er selbst geworden oder Christus Orpheus, wenn er in dessen Gestalt zwischen den beiden Schafen sitzt. Auch Sybel scheint das noch als eine Art Bildsymbolik zu verstehen. Aber kann man ohne Voreingenommenheit wohl daran zweifeln, daß der christliche Synkretismus bis zur Verschmelzung beider Persönlichkeiten ging, wenn auf einer Gemme dem frühen hellenistischen Typus des Gekreuzigten der Name des »bakchischen Orpheus« beigeschrieben ist [39]). Wollte man jedoch eine solche Darstellung gnostisch nennen, so darf man auch jene Katakombenfresken nicht anders bezeichnen. Eine so reinliche Scheidung hat sich aber schwerlich schon innerhalb des Christentums der ersten beiden Jahrhunderte vollzogen [40]). Erst die mit Clemens auffallend heftig einsetzende Polemik der Kirchenväter hat den Eindringling durch christliche Allegorisierung unschädlich gemacht, sodaß sich die Kirche schließlich sogar mit dem rein antiken Bild des Tierzaubers abfinden konnte. Mit Strzygowski möchte ich glauben, daß die verbreiteten Grabcippen, die es uns zeigen, im ununterbrochenen traditionellem Gebrauch ins Christentum übergeführt worden sind [41]).

Gleich in ihren Anfängen hat sich die christliche Kunst noch ein Bindeglied geschaffen, durch das sie den gesamten malerischen Grabschmuck zur Gestalt des Gottessohnes in Beziehung setzte. Das ist die Orans. In ihr wird das in der Mehrzahl der Stammtypen enthaltene Gebetsmotiv gleichsam herausgehoben und als Leitgedanke vorangestellt. Ihre Zuwendung zum guten Hirten bezeichnet den Zielpunkt aller Berufungen auf die göttliche Hilfe [42]). Daß schon die ältesten Deckengemälde der Katakomben diese Beziehung veranschaulichen, hat die irrige Deutung der Gestalt im

---

39) Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. III, 1, Nr. 1146; vgl. die verwandten Kreuzigungsbilder bei J. Reil, Die frühesten Darstellungen der Kreuzigung Christi. Stud. üb. christl. Denkm., hrsgb. von J. Ficker, 5. Heft, S. 57 ff.

40) In ähnlichem Sinne hat sich schon A. Heußner, Die altchristl. Orpheusdarstellungen, Cassel 1893 (Leipz. Diss.) ausgesprochen.

41) Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1890, S. 104 ff. und Zeitschr. d. D. Palästina-Ver. 1902, S. 146.

42) Die innige Verbindung zwischen beiden Gestalten ist schon von Kaufmann a. a. O. S. 140 ff. als bedeutungsvoll erkannt und durch mehrfache Beispiele belegt worden, — wenngleich auch seine Auffassung der Orans der Berichtigung (s. u.) bedarf.

Sinne der Verstorbenen hervorgerufen. Heute kann sich auch die kirchlich archäologische Forschung der Erkenntnis nicht verschließen, daß in den älteren Denkmälern eine Darstellung einzelner Personen damit unmöglich beabsichtigt sein kann, — schon deshalb nicht, weil die Ausmalung der Cubicula in der Regel vor Anlegung oder Inanspruchnahme der einzelnen Gräber stattgefunden hat, wie Sybel treffend bemerkt. So sieht denn Wilpert neuerdings in den Oranten Idealbilder der Verstorbenen überhaupt, ohne an der engeren Deutung de Rossi's auf ihre Seelen festzuhalten. Und Sybel ist im Grunde mit seinen »Seligen im Himmel« darüber auch nicht hinausgekommen. Scheinbar liegt hier wirklich ein unlösbarer Widerspruch in den tatsächlichen Voraussetzungen. Das Vorkommen männlicher Oranten schließt de Rossi's Erklärung aus, ihre auffallend geringe Zahl aber bietet sowohl eine Schwierigkeit für die symbolische Ausdeutung des Typus auf die Abgeschiedenen wie vollends für jeden konkreten Zusammenhang mit den Toten. Allein dieser Widerspruch löst sich für die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung, sobald wir die Möglichkeit einer Bedeutungsverschiebung ins Auge fassen, die doch jeder bildliche Typus erleiden kann. Da in der späteren Katakombenmalerei zweifellos nicht nur Märtyrer, sondern auch andere Verstorbene mit Namensbeischrift als Oranten dargestellt werden, so wird in jedem Falle dieser ganz individuellen Auffassung eine allgemeine Beziehung des Motivs auf die Seligen während einer Übergangszeit vorangegangen sein, in der auch männliche Gestalten es schon annehmen konnten. Andererseits beweist die beträchtliche Überzahl der Orantinnen zwingend, daß wir in der betenden Frauengestalt den Urtypus zu erkennen haben. Und ist der Name für sie dann so schwer zu finden, — wo doch diese ganze frühchristliche Kunst im Zeichen des Gebets steht? Schon Dobbert war (a. a. O. S. 369) in einem Einzelfall auf der richtigen Spur, als er die Orans neben dem Jüngling, der die eucharistische Speise ergreift, in einer Mahlszene der Sakramentskapelle als Eulogia, d. h. als eine Personifikation des Dank- und Segensgebets, erklärte. Wir werden freilich heute den Jüngling nicht mehr für Christus, sondern für einen der Seligen und die Frauengestalt für das Gebet um dies Teilhaftwerden am messianischen Mahl halten. Ebenso werden wir die Orans in der Lazaruserweckung der Capella greca gewiß nicht für eine seiner Schwestern ansehen, die zu Christus fleht, der selbst gar nicht einmal dargestellt ist, sondern für den Sonderausdruck des Gebets um gleiche Errettung wie sie dem Lazarus zuteil wurde [43]). Wir werden also aus dem Bilde denselben Gedanken herauslesen, den die Gebetsstellung eines Daniel, Noah u. a. m. sowie gelegentlich ihre porträthafte Wiedergabe zur Anschauung bringt. Es ist ein redendes Bild, die Oratio selbst, die sich an den

[43]) Wilpert, Fractio Panis Taf. XI und S. 4, der auf den nebensächlichen Umstand zu viel Gewicht legt, daß eine Hand der Figur Lazarus berührt.

guten Hirten wendet oder vielmehr die »Euche«, die wir inzwischen wirklich in El-Bagâuat mit ihrem beigefügten Namen vorgefunden haben, wo sie nach Ainalows scharfsinniger Erklärung als erste Gestalt des Bilderzyklus einer Grabkapelle ein ganz bestimmtes Gebet veranschaulicht, auf dessen Text die Auswahl der Szenen beruht [44]). Die ersten Generationen der römischen Christen haben die Orans wohl noch richtig verstanden, bald aber ging der Sinn verloren. Die mythologische Gestaltungskraft, die noch solche Personifikationen erzeugte, war eben griechischen Geistes. Mit dieser Erkenntnis erübrigt sich auch der ganze Streit über die Grundbedeutung der traditionellen Geberde in der christlichen Kunst [45]). Sie bedeutet Gebet und Anbetung zugleich, die Sybel mit Recht in ihr veranschaulicht sieht, und höchstens in späten Märtyrerdarstellungen daneben etwas wie Fürbitte. Wenn man die Grundbedeutung der Orans so lange verkennen konnte, so war das Haupthindernis die Abschwächung, welche die ältesten Kunsttypen in Rom offenbar erfahren haben.

Wir werden uns nun darein finden müssen, die ältere römische Katakombenmalerei nur als eine Kunst aus zweiter Hand, als eine trübes Abbild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüte der ersten Jahrhunderte anzusehen. Noch mancher Bildtypus, der in Rom verhältnismäßig spät auftaucht, mag ihr zuzurechnen sein, so vor allem die in Neapel viel früher vertretene Gruppe des ersten Menschenpaares, vielleicht auch David und Daniel mit der Schlange und anderes, was sonst noch dem Typenschatz der Goldgläser angehört [46]). Den großen Zuwachs an neuem Bildstoff in der zweiten Häflte des 3. Jahrhunderts hingegen dürfen wir mit gleichem Recht weder einer lokalen römischen Entwickelung der sepulkralen Malerei gutschreiben, — wir müßten in diesem Falle das Wachstum der einzelnen Typen beobachten können, — noch unbesehen zugunsten Alexandrias buchen. Vielmehr beginnt um diese Zeit der Einfluß eines zweiten Kunst-

[44]) W. de Bock, a. a. O. pl. XIII/XIV; Ainalow, a. a. O. S. 179 hat darauf hingewiesen, daß die letzte Gestalt Jakobs offenbar nur deshalb in den zu knapp gewordenen Raum eingezwängt worden ist, weil der Maler sein Werk mit der Euche begonnen hatte. Für die Beliebtheit des Typus der Orans in Ägypten zeugen die koptischen Grabstelen aus Theben; vgl. Beschr. d. Bildw. Bd. III, 1, N. 74 (nebst Gegenbeispielen).

[45]) Zu ganz ähnlichen Schlüssen ist auch Dütschke, a. a. O. S. 169 ff. gelangt, nur hat er m. E. mit der »Eirene« fehlgegriffen, wie ich schon D. Litt. Z. 1911, S. 684 ausgesprochen habe. Wenn auf einem Grabstein neben diesem Wort, das zur allgemeinen Segensformel geworden ist, einmal eine Orans steht, so bedeutet diese darum keineswegs selbst den »Frieden«, sondern eben das Gebet um den »Frieden« (bzw. hier vielleicht schon die darum bittende Verstorbene). Jedenfalls beweist sie nichts.

[46]) Vgl. dazu H. Vopel, Die altchristl. Goldgläser. Archäol. Stud. hsgb. v. J. Ficker. Freiburg i. B. 1899, der den Ursprung ihrer Fabrikation aus Alexandria wahrscheinlich gemacht hat. Allerdings ist auch ihr Typenschatz bereits von jüngeren Elementen durchsetzt; vgl. meine Besprechung im Rep. f. K. Wiss. 1900, S. 318 ff.

zentrums auch auf Rom zu wirken. Es ist wieder Strzygowskis unbestreitbares Verdienst, die Einheitlichkeit der römischen Katakombenkunst zuerst mit voller Entschiedenheit bestritten zu haben[47]). Als Einheit erscheint sie uns hauptsächlich infolge ihrer lokalen Zusammenhänge, während wir eine deutliche Stufenfolge zusammenhängender Entwicklung eigentlich von jeher in ihr vermißt haben. Aus diesem Grunde läßt sich auch eine allgemeingiltige »Syntax der figürlichen Typen« für sie nicht aufstellen. Damit bleibt Sybel wieder in der Systematik verstrickt. In Wahrheit hat er auch im Schlußkapitel des I. Bandes ein solches System gar nicht nachgewiesen, sondern nur den Gedankenzusammenhang des Bildschmucks einzelner wichtiger Grüfte untersucht. Manches wertvolle Ergebnis haben wir ihm da zu verdanken, vor allem den Nachweis der bevorzugten Stellung der Mahlszenen im Mittelpunkte desselben. Aber selbst in Rom läßt sich noch, wenngleich nicht bei Beschränkung der Betrachtung auf die Malerei, eine Art in sich geschlossener Zyklus der älteren Typenschicht feststellen, der als solcher über Rom hinausweist — nach Alexandria. Er hat in den sogenannten Sakramentskapellen seine vollständige Wiedergabe gefunden. Um das zu erweisen, müssen wir unseren Blick schon auf die Sarkophagplastik und damit auf den II. Band der »Christlichen Antike« richten, — den jüngeren Bilderkreis der Katakombenkunst hingegen zunächst noch außer acht lassen.

Die Ausschließung der kunstgeographischen Ursprungsfragen läßt sich bei der altchristlichen Sarkophagplastik noch weniger rechtfertigen als bei der sepulkralen Malerei. Es ist doch nur alte Gewohnheit, den Denkmälerschatz der Weltstadt Rom als Einheit zu betrachten. Es ist sogar methodisch verfehlt, — wie es noch allgemein geschieht, — zuerst nur aus diesem Material Schlüsse zu ziehen, weil sich angeblich Tektonik und Typik nur hier verfolgen lassen, und was die Masse der gallischen Särge bietet, so weit es sich mit dem Ergebnis deckt, als Beweis ihrer Abhängigkeit von der römischen Kunst anzusehen, den beträchtlichen Überschuß an Bildstoff dieser kleineren Gruppe aber (rund 300 gegen rund 500 Sarkophage) aus individuellen Abweichungen zu erklären. Mit zwingender Gewalt drängt sich vielmehr angesichts dieser Sachlage die Frage auf, ob nicht hier wie dort Ausstrahlungen eines oder mehrerer Fabrikationszentren des Ostens diese Bestände abgelagert haben. Die ungleichmäßige Verbreitung der verschiedenen Sarkophagklassen in beiden Gebieten fällt dafür stark ins Gewicht. Daraus folgt aber, daß die Ikonographie und Stilentwicklung jeder Klasse zuerst für sich ohne Ansehen des Fundorts festgestellt werden muß. Die zusammenfassende Betrachtung aller Klassen unter Beschränkung auf Rom hingegen

---

[47]) Strzygowski, Kleinasien, S. 200 ff.

fußt auf der stillschweigenden Voraussetzung. daß es eine aus eigenem Boden gewachsene christliche römische Kunst gegeben habe, während auf Grund stilistischer Beobachtungen im voraus nur zuzugestehen ist, daß in Rom Werkstätten vorhanden waren, in denen gewisse Sarkophagtypen handwerksmäßig vervielfältigt wurden, wie es das wachsende Bedürfnis der dortigen Gemeinde mehr und mehr erforderlich machte. Vollends ist die vergleichende Hinzuziehung heidnischer Särge, so richtig zunächst die Behauptung klingen mag, daß die Bildhauer für jeden Besteller arbeiteten, für die christlichen, von sehr allgemeinen Beziehungen abgesehen, bei Sybel ergebnislos geblieben. Hatten sich doch längst die tektonischen Grundformen vielfach vermischt. Die in der klassischen Archäologie geltende Unterscheidung, daß die griechischen meist auf allen Seiten, die römischen Sarkophage gewöhnlich nur auf der Schau- und den Schmalseiten verziert waren, bietet durchaus keine Gewähr für den römischen Ursprung der Masse der altchristlichen Särge des Abendlandes. Nach der dort vorherrschenden Art der Aufstellung haben sich auch die hellenistischen Werkstätten oder die wandernden Steinmetzen richten müssen. Andererseits gibt es sowohl in Rom und in Gallien eine ganze Anzahl allseitig ausgeschmückter Sarkophage. Ungleich wertvollere Ergebnisse hat Sybel aus der Beobachtung der Haar- oder Barttracht und der Gewandung für die Chronologie der Denkmäler gewonnen. Sie bieten manche Anhaltspunkte, um auch die Sarkophagklassen, die wir bereits scheiden können, zeitlich zu ordnen, und treffen mehr oder weniger mit der nachfolgenden Klassifikation zusammen.

Unstreitig hat die Malerei einen gewissen Vorsprung vor der Sarkophagplastik, aber nicht die gesamte. Zwischen beiden vollzieht sich vielmehr bald in paralleler Entwicklung ein Ausgleich, indem die malerischen Typen in den Reliefschmuck eindringen. Das erkennt Sybel klar genug. Auch bleiben die augenfälligsten Unterschiede der einzelnen Klassen bei ihm nicht unberücksichtigt. Trotzdem unterwirft er das Gesamtmaterial einer atomisierenden Betrachtungsweise nach den Motiven, aus der sich kein Bild des entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs ergibt. Um es zu gewinnen, müssen vielmehr die Synthesen verfolgt werden, welche die einzelnen Bildtypen miteinander in jeder Gattung eingehen.

Für die erste Phase der altchristlichen Kunstentwicklung, die wir die alexandrinische nennen können, kommen anscheinend nur zwei Klassen in Betracht, von denen sich freilich keine ganz scharf gegen eine jüngere Denkmälerreihe abgrenzen läßt. An der Spitze der ersten steht eine kleine Gruppe von Särgen, die mit Recht zu den frühesten uns erhaltenen zählen. Ihre enge Zusammengehörigkeit ist neuerdings von Dütschke aus dem Darstellungsgehalt erwiesen worden [48]). Sie ist um so bedeutsamer, als nur zwei

[48]) H. Dütschke, a. a. O. S. 143—174; vgl. meine Besprechung D. Litt. Zeitg. 1911,

von ihnen, die Sarkophage von der Via Salaria (L.) und von S. Maria Antiqua (Ma.), in Rom gefunden sind, ein dritter (R.) in Ravenna und der vierte (G.) in La Gayole in der Provence. Mit welchem Rechte darf man da den zugrundeliegenden Bilderzyklus als einen römischen ansehen, zumal Dekoration und Stil des gallischen Sarges anerkanntermaßen ausgesprochen griechisches Gepräge tragen? Weist diese Tatsache und die Verbreitung der gleichen Typenfolge auf verstreuten und unter sich erheblich abweichenden Denkmälern in weit getrennten Küstenländern des Mittelmeeres nicht viel eher auf einen Ausgangspunkt wie Alexandria zurück? Gemeinsam ist der Gruppe die Zusammenstellung der Sinnbilder des guten Hirten und des Fischers (der nur auf L. fehlt) mit der Orans und der Gestalt des Lesers und Nebenfiguren. Eine Erweiterung hat auf Ma. durch die Taufe Christi und zwei Jonasszenen stattgefunden. Damit aber haben wir die Haupttypen der Sakramentskapellen beisammen, denen Ma. auch zeitlich ungefähr gleich stehen dürfte, wenn L. und G., wie ich glaube, richtig dem 2. und R. der Wende des 2. zum 3. Jahrhundert zugewiesen werden[49]). Unverkennbar ist nun wenigstens auf G., L. und Ma. die Beziehung der Orans auf den Hirten wie in den Deckenmalereien der Katakomben. Diese Gegenüberstellung, die nur auf R. durch Hineinziehung der ersteren in die Lehrszene verdunkelt wird, erhält sich aber noch lange traditionell in anderen Sarkophagklassen. Der rein christliche Typus der Orans gehört jedenfalls ursprünglich nicht zu den Begleitfiguren des »Lesers«, ist er ihm doch auf keinem einzigen heidnischen Sarkophag beigesellt. Das bestätigt die Richtigkeit seiner Deutung als Personifikation und beweist, daß er nicht einfach eine Verstorbene oder von Anfang an eine Angehörige des Verstorbenen bezeichnen soll, mag er auch von den Bildhauern meist so verstanden worden sein (augenscheinlich auch auf Ma., schwerlich hingegen auf L.)[50]). Dütschke hat das fein herausgefühlt und sich m. E. nur in der näheren Erklärung vergriffen. Für die schwierigste Frage nach der Bedeutung der Lehrszenen und des Lesers bietet er zwar auch keinen völlig annehmbaren Lösungsversuch, doch ist durch seine Untersuchung um so klarer geworden, wie eng diese Motive mit der heidnischen Sepulkralplastik zusammenhängen, aus der sogar die Gestalt der todverkündenden Muse übernommen wurde, die sich freilich schon dort

S. 683 ff. Ich gebrauche im Nachfolgenden wie dort seine Buchstabenbezeichnungen für die einzelnen Stücke. Über die beiden bekanntesten (G und L) hat schon Kaufmann, a. a. O. S. 140 manches Treffende gesagt (s. o. Anm. 42).

[49]) Ungefähr so urteilt auch Sybel, a. a. O. II, S. 173 (über L und Ma) und S. 207 ff. (üder G.).

[50]) Ebensowenig wohl von Anfang an auf G, wenngleich anscheinend bei Wiederverwendung des Sarges für die in der Inschrift genannte Syagria —, darüber ist man einig, — das Antlitz überarbeitet und mit ältlichen Zügen versehen worden ist, wie die Abbildung erkennen läßt.

oft in eine verstorbene oder überlebende Angehörige verwandelt hatte. Sybel sieht denn auch überall Familienszenen mit der in der Spätantike beliebten Rezitation verbunden dargestellt. Und an manchen christlichen Särgen (vor allem an L.) mögen solche Gruppen wirklich keinen andern Sinn haben. Daß der Lesende immer der überlebende Besteller des Sarges sei (der das Buch seines Lebens weiterlese, wie Dütschke meinte), wird von Sybel verneint und wohl mit vollem Recht betont, daß die Rolle vielmehr fortan zum christlichen Buch werde. Die Schriftrollen in der daneben stehenden Capsa (bzw. in Umschnürung) und in den Händen von unzweifelhaften Porträtfiguren [51]) auf christlichen Särgen können nicht anders verstanden werden, als daß die musische Beschäftigung nunmehr zur Vertiefung in die Lehrschriften wird, trägt eine solche Rolle doch gelegentlich das Christusmonogramm. Allein diese Erklärung scheint mir nicht mehr auszureichen, wo die Handlung unverkennbar eine Belehrung ausdrückt, wie in den betreffenden Darstellungen auf G. und Ra., wenngleich der Meister des ravennatischen Kindersarges den zugrunde liegenden Bildtypus nicht einmal verstanden zu haben scheint, da er anscheinend allen Nebenfiguren Porträtzüge gab und den Kopf des Lesers, für den kein Familienglied mehr zur Verfügung stand, einfach unausgearbeitet ließ.

Wenn Genretypen der antiken Sepulkralkunst, wie der Fischer und der Hirte, eine symbolische Ausdeutung erfuhren, wie sollten da die Christen der Gestalt des lesenden Mannes, dem eine Frau — einstmals die Muse — in angelehnter Stellung zuzuhören scheint, nicht auch einen neuen Sinn beigelegt haben? Die Tatsache, daß sich diese Gruppe, unverstanden oder verstanden, für sich oder wie auf Ra. mit Hinzufügung weiterer Nebenfiguren, auf etwas jüngeren Sarkophagen [52]) wiederholt, läßt in ihr vollends ein typisches Sinnbild vermuten. Bei Betrachtung von Ra. habe ich vor Jahren zuerst empfunden, daß hier noch eine tiefere Gedankenverbindung aufzuklären bleibt. Die Lösung des Rätsels ergab sich mir dann mit Hilfe Garruccis, der im Leser von G., vor dem gar ein Knabe in der aufmerksamen Haltung des Schülers dasteht, den göttlichen Pädagogen erkannt hat [53]). Das ist aber eine dem alexandrinischen Christentum sehr geläufige Vorstellung, die aus der Logosvorstellung geflossen und gewiß nicht erst vom Verfasser der gleichnamigen Lehrschrift ausgeklügelt worden ist, vielmehr haben sich in Pädagogen des Clemens dieselben Gedankenspiele wie auf diesen frühchristlichen Särgen zu solchen Bildern [54]) verdichtet. Daraus schöpfe ich

[51]) Sybel, a. a. O. II, S. 87 ff.; vgl. die Beispiele bei Garrucci, Storia dell' arte crist. t. 362 ff. und Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. III, 1, N. 11.

[52]) Z. B. Sybel, a. a. O. II, Abb. 9; vgl. Dütschke, a. a. O. S. 146, der auf die Zusammenstellung bei Grousset, Bibl. des éc. fr. d'Ath. et de Rome 1885, fasc. 46 verweist.

[53]) Garrucci, a. a. O. V, p. 106; seine Deutung hat kaum Beachtung gefunden.

[54]) Clemens Alex. Paedagogus l. I, c. 3/4.

den Mut zur Verallgemeinerung der Deutung Garruccis, trotzdem mit Ausnahme von G. wohl bei keinem der einschlägigen Denkmäler der ausführende Steinmetz noch über die Bedeutung des Typus im klaren gewesen ist, den er wiedergab. Die anderen Särge sind eben vermutlich alle an Ort und Stelle gearbeitet, während G. eher eingeführt sein mag. Doch fehlt es nicht an weiteren Zeugnissen dafür, daß man die Gestalt des Pädagogen auch anderwärts bis in den Anfang des 4. Jahrhunderts richtig aufgefaßt hat. Das Dunkel, das bis heute über einem vielumstrittenen Denkmal geschwebt hat, lichtet sich mit einem Schlage durch diese Deutung. Der Mann in Manteltracht mit Schriftrolle auf dem Sarkophag von Salona, den eine Schar kleiner und zum Teil jugendlicher Gestalten umdrängt, ist so deutlich als ihr Lehrer gekennzeichnet, daß man im Verstorbenen einen Vertreter dieses Berufs vermuten zu müssen geglaubt hat[55]). Haben wir in ihm erst den göttlichen Lehrer erkannt, so wird man auch die allegorische Auffassung der Frau mit dem Kinde auf dem Arm als Ecclesia Mater (vgl. Paedagogus I, c. 6) oder dergleichen sonst der Beziehung auf die Grabschrift der Matrone Asclepia als vermeintlicher Stammutter aller Dargestellten unbedingt vorziehen. Die Verstorbenen (an den Schmalseiten) aber rechneten sich offenbar auch zu den Schülern des Pädagogen. Wenn hier der letztere mit rasiertem Römerkopf, in der Regel hingegen bärtig erscheint, so beweist das nur, daß das Sinnbild so wenig an einen individuell ausgeprägten Typus wie an ein einheitliches Kompositionsschema gebunden war.

Den jugendlichen Vorleser, der in christlichen Mahlszenen der Sarkophage, gelegentlich von Orantinnen umgeben, dabeisitzt[56]), wird man nun auch ohne Bedenken aus dem gleichen Gesichtspunkt erklären dürfen. Sein Gegenbild findet er in dem mit entfalteter Schriftrolle dasitzenden Jüngling in den Malereien der Sakramentskapellen, den man nach einiger Verlegenheit mit richtigem Gefühl schon auf Christus bezogen hat, wie auch die stehenden Lehrfiguren der Fresken den einzelnen Philosophengestalten der Sarkophage entsprechen[57]). Auf den Parallelismus zwischen diesen Freskenzyklen und der früheren Sepulkralplastik fällt dadurch

[55]) Auch Sybel, a. a. O. II, S. 94 denkt wohl an eine ähnliche Erklärung; vgl. dagegen schon Jelič, Röm. Quartalschr. 1891, S. 273: aber auch seine sowie die annehmbarste Erklärung, die die Darstellung durch Kaufmann, a. a. O. S. 156 ff. gefunden hat, befriedigt nicht. Es ist doch ein Unterschied, ob in einigen Bildwerken ein paar Angehörige in kleinerem Maßstabe neben dem Toten stehen oder eine solche Schar ihn nach Art von Schulbuben umdrängt. Die Verwandtschaft der Inhaberin des Sarges müßte wirklich erstaunlich groß gewesen sein, aber die vorausgesetzte Beziehung der Grabinschrift der Asclepia zu ihm steht ja gar nicht einmal fest.

[56]) J. Ficker, Die altchristl. Bildw. im Christl. Mus. des Laterans. Leipzig, 1890, S. 115, Nr. 172 und Dobbert, a. a. O. XIII, S. 373.

[57]) Wilpert, a. a. O. Taf. 29, 2 und S. 426; Sybel, a. a. O. I, S. 247.

ein neuer Lichtstrahl [58]). Was bedeuten aber die wiederholt vorkommenden sitzenden Frauengestalten mit Instrumenten, die aus den Rezitations-(bzw. Familien-)szenen ihren Weg in die christlichen Sarkophagreliefs gefunden haben. Auch bei ihnen kommt man mit der Beziehung auf Verstorbene nicht durch. Eine reinliche Interpretation in jedem Fall ist bei solchen traditionellen Typen gewiß nicht durchführbar, doch ist es ein allzu weitgehendes Sichbescheiden, wenn man wie Sybel gar keinen bestimmten Sinn in ihnen sucht. Wurde die zuhörende Muse vielleicht zu einer ähnlichen Personifikation der idealen Zuhörerschaft oder gläubigen Gemeinschaft, wie sie der Sarkophag von Salona unter dem Bilde der Mutter bietet, so werden auch die musizierenden Gestalten einer Umdeutung schwerlich entgangen sein. Man wird vor allem an »Propheteia, welche die Saiten schlägt«, denken dürfen, von der Clemens Alexandrinus (Pädagogus: „ψαλλουσα") spricht. Ist sie doch in die sogenannte aristokratische Psalterillustration schwerlich als freie Neuschöpfung des byzantinischen Mittelalters hineingeboren worden, sondern aus dem altchristlichen Archetypus überkommen [59]). Allein der Typus der christlichen Muse mit der Kithara kann mehr als einen neuen Namen erhalten haben. Anders wird er in gewissen Mahlszenen zu benennen sein, die noch für heidnisch gelten, in denen ich aber trotz des gut antiken Stils eine zwar traditionelle, aber doch christliche ausgemünzte Komposition mit verhülltem symbolischen Sinn erblicken möchte. Da es Repliken von ihr gegeben hat, so handelt es sich um einen feststehenden Bildtypus. Es will daher nichts besagen, daß am Deckel einer wohlerhaltenen im Lateran dem Namen des P. Caecilius Vallianus das D. M. vorangeht, zumal es ja auch sonst an christlichen Denkmälern vorkommt. Überdies scheinen die daneben in flüchtigem Graffito ausgeführten profanen Darstellungen nicht einmal zu seinem Soldatenstande zu passen [60]). So wird die Hauptszene am Sarkophag selbst jedenfalls für Christen geschaffen sein, die einen Ausdruck ihres religiösen Denkens in das herkömmliche Mahlschema hineingelegt sehen wollten. Um den Speisetisch, hinter dem der Tote auf der Kline liegt, spielen noch Kinder am Boden,

58) Vgl. zu den Lehrfiguren Sybel, a. a. O. II, S. 88 ff. und über das philosophische Element in der christlichen Kunst Poppelreuter, Zeitschr. f. Christl. K. 1909, S. 231 ff.

59) H. Omont, Facsimilès des miniat. des plus import. mscr. gr. de la Bibl. nat. pl. II. Diese Parallele wäre noch bedeutsamer, wenn die von R. Berliner (Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. gr. 139. Weida i. Th. 1911 als Mskr.) vertretene These, daß die Pariser Handschrift selbst ein im Mittelalter überarbeitetes altchristliches Original sei, sich beweisen ließe. Zu den Musen auf christlichen Sarkophagen vgl. die Beispiele bei Sybel, a. a. O. II, S. 87 ff. und Dütschke, a. a. O. S. 143 ff.

60) Ich verdanke seine Kenntnis einer mir von F. Dolger freundlichst zugesandten Abbildung, die inzwischen von ihm i. d. Röm. Quartalsschr. 1911, H. 2, S. 6 (des S.-Abdr.) veröffentlicht worden ist.

wie auf antiken Särgen, auch halten noch Putten über ihm die schwere Girlande. In den Nebengruppen aber wird der besondere Sinn dieses Mahles verdeutlicht. Rechts weichen vier Jünglinge in der Tracht von Opferministranten, die damals wahrscheinlich für die bei Tisch aufwartenden Burschen allgemein üblich geworden war, zurück. Zwei von ihnen haben vergeblich ihre Schüsseln, auf denen ein geschlachteter Vogel liegt, dem Toten angeboten, der dritte trägt Simpulum und Kanne. An drei sonst entsprechenden Figuren eines Sarkophagrestes im Berliner Museum ist der Ausdruck der Bestürzung noch ungleich deutlicher[61]), aber auch hier ist er unverkennbar. Von links trägt sicheren Schrittes ein ebenso gekleideter Jüngling, dem ein Knabe nachblickt und den der Tote willkommen heißt, eine Fischplatte heran. Am Fußende der Kline aber schieben sich die sitzende Kitharaspielerin, eine stehende Frauengestalt mit einem hornähnlichen Instrument oder Gerät in der Rechten und der Kopf einer dritten ein, welche die Doppelflöte bläst. In diesem Falle scheint mir »Psalmodia« dargestellt zu sein, die das Fischmahl mit ihrem Gesang begleitet. Daß meine Deutung sich durchaus Sybels Auffassung des Mahles als jenseitigem einfügt, obgleich sich irdische Verhältnisse in dieser symbolischen Darstellung spiegeln, braucht kaum betont zu werden. Die an zweifellos christlichen Särgen vorkommenden Mahlszenen geben ja meist dem messianischen Gedanken auch nur durch die Fischspeise Ausdruck, lassen hingegen die Körbe fort. Der lateranensische Sarkophag ist dem 3. Jahrhundert zuzuweisen. Er erscheint noch ganz antik, waren sich doch die Besteller solcher Särge eines grundstürzenden Gegensatzes zur Umwelt so wenig bewußt, wie etwa die Isis- oder Mithrasbekenner.

Selbst wenn die vorhergehenden Ausführungen einer Nachprüfung nicht durchweg standhalten sollten, muß die Betrachtung der Denkmäler doch zu dem allgemeinen Schluß führen, den Sybel ausspricht, daß die Entwicklung christlicher Sarkophagplastik keineswegs durch schmucklose oder mit wenigen Symbolen geschmückte Särge eingeleitet wird.[62]) Was hinter der betrachteten Gruppe zurückliegt, können auch nur Sarkophage mit vollem, wenngleich noch nicht eigentlich christlichem Reliefschmuck gewesen sein. Hier galt es nicht mehr, wie in der Malerei, die primitiven Stammtypen zu höherer Kunstform zu erheben, sondern teils aus gegebenen plastischen Typen eine sinnvolle Auslese zu treffen, teils ihnen aus der ersteren welche hinzuzufügen. Im Anfang werden auch in der Sarkophagplastik die übernommenen Sinnbilder der Jahreszeiten und das Genre, aus dem z. B. der

---

[61]) Beschr. d. Bildw. Bd. III, 1, Nr. 25. Die dort vorgeschlagene Deutung auf die Verweigerung des Opfers vor Nebukadnezar nehme ich zurück.

[62]) Sybel, a. a. O. II, S. 173 stimme ich in bezug auf den Sarkophag der Livia Primitiva durchaus zu.

Fischer beibehalten wird, mit Porträtgestalten des Toten vereint, reichliche Verwendung gefunden haben[63].) Bevorzugt wurde sicher vor allem sogleich das Hirtenleben. Die zahlreichen christlichen Denkmäler mit der weidenden Herde, die ebensooft aus Ziegen wie aus Schafen oder gar aus Rindern besteht, und andere profane Motive lassen keinen Zweifel, daß im Relief vollends das Idyll nicht erst dem Sinnbilde des guten Hirten folgt, sondern mit ihm zusammen gegeben war und daß die Gestalt des guten Hirten nur hervorgehoben und dann herausgelöst wurde. Der umgekehrte Gang der Dinge kann wohl auch nach Sybel nur scheinbar aus dem zufällig erhaltenen Material herausgelesen werden.[64]) Man könnte sogar schwanken, ob dieser Schöpfungsakt, wenn man ihn überhaupt so nennen darf, sich nicht in der Plastik vollzogen habe. Dem steht jedoch entgegen, daß die Gestalt des Gotthirten der Katakombenmalerei schon so früh geläufig ist. Vorangegangen aber ist die Reliefbildnerei offenbar mit der künstlerischen Idealisierung des Typus, und diese weist unzweifelhaft auf Alexandria und nicht, wie Sybel wenigstens zuläßt, auf Rom zurück. Der satyrhafte Hirtenkopf des Genrebildes, den noch R. und andere vereinzelte Darstellungen überliefern, ist einem verwandten Idealkopfe der Antike angeglichen worden. Der älteste individuell ausgeprägte Kopftypus der guten Hirten mit dem halblangen Haar ist wohl der letzte Ausläufer jener Typenreihe der hellenistischen Kunst, die aus dem Porträt Alexanders d. Gr. entspringt[65]). Daß dieser Typus uns nicht auch statuarisch vorliegt, ist wohl nur Spiel des Zufalls. Sind doch sowohl der satyrhafte wie der langlockige, in den er überfließt, erst aus dem Relief zu Statuetten erhoben worden. Das hat Sybel ebenso klar erkannt wie die nachträgliche Übertragung des Lockenkopfes von Christus auf die Hirtengestalt (Lateran). Die doppelte Art des Stehens und Tragens muß aber auf einer doppelten Ab-

---

[63]) Hierher gehört m. E. auch der neuerdings aus der Umgebung von Florenz erworbene Sarkophag im K. Friedrich-Museum; Beschr. d. Bildw. III. Bd. 2. Nachtr. Nr. 2234.

[64]) Sybel, a. a. O. II, S. 103; mit voller Entschiedenheit hat sich auch Dütschke, a. a. O. S. 159 ff., in dem obigen Sinn ausgesprochen.

[65]) Vgl. Emerson, Amer. Journ. of archeol. 1887, III, p. 243 ff. und O. Wulff, Alexander mit der Lanze. Berlin 1898, S. 86 ff. Das Material hat sich seither durch Funde der Monumentalplastik wie der Kleinkunst erheblich vermehrt, und ist im Pergamenischen Kolossalkopf wohl das nächstverwandte Gegenstück der Großplastik zur Nelidow'schen Statuette aufgetaucht; vgl. Ant. Denkm. hsgb. vom K. D. archäol. Inst. II, Taf. 48. Die Verwandtschaft des guten Hirten mit dem Alexandertypus tritt besonders deutlich hervor an drei Särgen in Rom, Paris und Nordafrika; vgl. Garrucci a. a. O. t. 295, 1/2; Sybel, a. a. O. II, Abb. 7; Mél. d'archéol. et d'hist. (Bibl. d. Éc. fr.) 1894, pl. VIII. Sie ist aber sogar manchmal noch beim langlockigen Idealkopf zu spüren und mir sogar zuerst an einem solchen aufgefallen; Beschr. d. Bildw. III, 1, Nr. 3/4.

leitung beruhen, da gerade die frontalen Statuetten, die nur mit einer Hand fassen, den Satyrkopf bewahren [66]).

Die christliche Sepulkralkunst hätte das Hirtengenre als ausschließlichen Vorwurf unter Ausscheidung der alten trivialen Motive zu einem symbolischen Bildtypus im Sinne der Vision der Perpetua und einzelner Katakombenfresken [67]) weiter entwickeln können. Einen Anlauf in dieser der Gedankenwelt eines Clemens entsprechenden Richtung erkenne ich im trinkenden Schaf auf Ra., bei dem an das Lebenswasser (bzw. an das Refrigerium) zu denken ist. Der Einfluß des Bilderkreises der Malerei aber hat diese Entwicklung durch das Eindringen seiner Typen gehemmt. Davon zeugt die auf Ma. und besonders auf dem Berliner Jonassarkophag deutlich erkennbare Einschiebung des ruhenden Propheten in das Hirtengenre, in dem er wahrscheinlich anfangs einen in gleicher Stellung daliegenden Hirten ersetzt und dann (auf Ma.) die andern beiden Szenen der Malerei nach sich gezogen hat, so daß schließlich ein den ganzen Zyklus, aber auch noch das Hirtenidyll umfassendes hellenistisches Landschaftsbild und christliche Antike entstand [68]). An andern Typen läßt sich diese Entwicklung leider nicht weiter verfolgen. Doch kann, ja muß auf demselben Wege, sobald man die Szenerie beschränkte (wie bei Ma.), der ältere symbolische Bilderzyklus allmählich durch andere Typen zum Szenenfriese erweitert worden sein. So hängt vielleicht die später zu berücksichtigende Sarkophagklasse mit friesartiger, einreihiger Szenenfolge, durch verlorene Zwischenglieder mit der betrachteten zusammen. Darauf deuten wenigstens vereinzelte Denkmäler, die den in der Folge verschwindenden guten Hirten und auch sonst noch manche altertümlichen Züge bewahren [69]). Der alexandrinische Ur-

---

[66]) Sybel, a. a. O. II, S. 104; vgl. zum satyresken Typus die Statuetten aus Athen und Brussa bei Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1890, Taf. V unb Ainalow, Die hellenist. Grundlagen, S. 164, Abb. 32.

[67]) Vgl. besonders das Lünettenbild aus dem Coemeterium maius; Wilpert, a. a. O. Taf. 117,1 und S. 444.

[68]) Beschr. b. Bildw. III, 1, Nr. 5 mit dem g. Hirten u. der Orans als Eckfiguren. — Den lateranensischen Sarg Nr. 119 setzt Sybel, a. a. O. II, S. 113 m. E. zu hoch an, obgleich er ganz richtig erkennt, daß die Mosesszenen hier in die ursprüngliche Komposition, wie sie noch am Kindersarg von Porta Angelica (im C^{po} S^{to}) und an einem Sarkophag der Glyptothek von Ny-Carlsberg vorliegt, eingeschoben sind. Den alexandrinischen Charakter dieser Jonasreliefs hat schon Ainalow, a. a. O. S. 89 ff. erkannt (vgl. Rep. f. Kunstw. 1903, S. 43).

[69]) So vor allem der Sarkophag aus Le Mas d'Aire, an dem Verstorbene mit dem guten Hirten in Beziehung gesetzt sind, ohne daß die Orans hineingezogen ist, mit bekleidetem Daniel sowie mit dem Gichtbrüchigen und Jonas am Deckel; Le Blant, Les sarcophages chrét. de la Gaule, Paris 1886, pl. XXVI; Kaufmann, a. a. O. S. 154 ff. Vgl. auch einen Arler Sarg vergröberten Stils; Le Blant, Et. sur les sarc. de la ville d'Arles, pl. XI.

sprung der jüngeren Denkmälerreihe läßt sich gleichwohl bis auf weiteres nicht behaupten. Entspricht ihr Szenenbestand auch im wesentlichen noch dem sepulkralen Bilderkreise des 3. Jahrhunderts, dessen Kern als alexandrinisch anzusehen ist, so war dieser Typenschatz doch inzwischen mehr oder weniger christliches Gemeingut geworden, und seine Umsetzung in das Relief konnte überall erfolgen.

Wohl aber wurzelt noch seine zweite Sarkophagklasse in der frühchristlichen Kunst Alexandrias. Der gemeinantike Typus des Riefelsarges muß daselbst zuerst dem christlichen Gebrauch dienstbar gemacht worden sein. Denn diese Gattung enthält noch eine beträchtliche Anzahl von Arbeiten reinsten antiken Stils, die mindestens hoch in das 3. Jahrhundert zurückreichen, und weist bisweilen noch die echt hellenistischen Tierkampfgruppen als fiktive Träger auf [70]). Dazu stimmt auch der ikonographische Tatbestand, nur wird die klare Erfassung desselben dadurch erschwert, daß die dekorative Form in Rom noch durch das ganze 4. Jahrhundert fortlebt und infolgedessen Typen aus jüngeren Sarkophagklassen sogar in zweireihiger Anordnung bald im Mittelfelde, bald an den Eckabschlüssen, die dem Bildschmuck vorbehalten waren, aufnimmt. Halten wir uns aber an die Denkmäler älterer Stilfärbung, so bietet diese Klasse nicht nur am häufigsten rein antikes, mythologisches Genre und besonders am Deckel Motive der heidnischen Sepulkralkunst, sondern auch alle Typen der vorhergehenden Gruppe: den guten Hirten (im Alexandertypus), die Orans, den Fischer, den Leser und die Musen — dazu aber noch, um mit Sybel zu sprechen, »den wahren Orpheus«, d. h. den zwischen Lämmern dasitzenden der frühen Katakombenfresken, und zwar in Verbindung und Beziehung mit Lehrfiguren [71]).

Der durchgehende Parallelismus, den unsere Betrachtung zwischen der älteren Katakombenmalerei und Sarkophagplastik festgestellt hat, läßt kaum mehr Zweifel an der Einheitlichkeit der frühchristlichen Kunstentwicklung aufkommen. Sie kann ihren Ursprung nur in e i n e m künstlerischen Mittelpunkte haben. Wäre das Rom, so müßten diese inneren Zusammenhänge und ihr stetiges Wachstum freilich noch klarer zutage liegen. Es haben sich uns aber wohl genügende Hinweise dafür ergeben, daß Rom uns nur das schwache Abbild einer hellenistischen, und zwar einer alexandrinischen, Kunst bewahrt hat. Innerhalb des Christentums hat sich diese im Laufe des 2. und 3. Jahrhunderts von Gemeinde zu Gemeinde verbreitet, und so ist sie christliches Gemeingut geworden. Sie gehört der breiten Unterschicht an, aus deren volkstümlichen Vorstellungen sie geboren ist, und wird von der erst im Entstehen begriffenen Kirche, die ja noch nicht

[70]) Sybel, a. a. O. II, S. 46 u. 173,; über die heidnischen Vorstufen vgl. W. Altmann, Architektur und Ornamentik der ant. Sark. 1902, S. 46.

[71]) Sybel, a. a. O. II, Abb. 8/9; Garrucci, a. a. O. t. 307, 4.

einmal einen feststehenden Typus eines monumentalen Kunstgebäudes besaß, kaum beeinflußt, wenngleich es an gewissen Bestrebungen, ihren spirituellen Gehalt auf die Lehre zuzuspitzen, nicht gefehlt hat. Daß die ersten christlichen Bildideen mit ihrer rein symbolischen Auffassung der semitischen Volksseele entwachsen und an altorientalische Schemata anknüpfen, hoffe ich in Bestätigung der Untersuchungen Karl Michels und in Übereinstimmung mit Strzygowski im einzelnen bestimmter begründet zu haben[72]), ohne den synkretistisch-antiken Einschlag und wachsenden Anteil des griechischen Elements zu unterschätzen. Gewiß war diese Kunst nie so sehr in Gefahr, »christliche Antike« zu werden, wie in ihrer alexandrinischen Stilphase. So weit ist auch die Berechtigung des Sybel'schen Gesichtspunktes einzuräumen. In Rom war sie zersetzenden Einflüssen weniger ausgesetzt, und so konnte die Meinung entstehen, sie sei ein römisches Gewächs, während das Abendland so gut wie gar keinen schöpferischen Anteil daran hat. Im Osten haben sie dagegen schon früh zu wirken begonnen[73]). Und so war es vollends der Orient, der in den folgenden zwei Jahrhunderten ihre Umbildung selbst in Alexandria durchgesetzt hat.

---

72) Strzygowski hat die Ergebnisse der Michel'schen Untersuchungen anerkannnt, den alexandrinischen Grundstock der altchristlichen Kunst und seine Umformung ins Hellenistische freilich wohl etwas unterschätzt; Kleinasien, S. 195 ff.

73) Die syrisch-palästinensischen Einflüsse sind sogar schon in den Fresken von El-Bagâuat deutlich zu spüren, wie Ainalow, Wiz. Wrem. 1902, S. 177 ff an der Darstellung des himmlischen Jerusalem u. a. m. nachgewiesen hat.

Studien zur altsalzburger Malerei.

Von **Robert Stiassny.**

Es ist noch nicht allzu lange her, daß die Forschung für das bayerisch-österreichische Alpengebiet sich näher interessiert. Neben den übrigen oberdeutschen Schulen mit ihren scharf ausgeprägten Entwicklungstendenzen bot die kompakte Masse seiner abgelegenen Denkmälerwelt, scheinbar wenig geschieden nach Volksart und individueller Eigenart, keine lockende Aufgabe für die vergleichende wie für die monographische Behandlung. Ihren territorialen Rahmen abgesteckt und ihren einheitlichen Stammescharakter nachgewiesen zu haben, ist das meist nicht genügend anerkannte Verdienst eines Kapitels von Robert Vischers »Studien« (1886). Was sich südlich der Donau, zwischen Inn, Enns und Drau an künstlerischen Kräften regte, fand frühzeitig einen Sammelpunkt und Marktplatz in Salzburg, dem alten Kulturzentrum und kirchlichen Muttersitz dieser Gegenden. An der Grenze von West- und Ostdeutschland, wo die Bergbayern mit den Bayern der Ebene zusammenstoßen, gelegen, unterhielt Salzburg während des ganzen Mittelalters enge Beziehungen zu den seiner geistlichen und zum Teil auch weltlichen Oberhoheit unterstellten Landgebieten, zu Südbayern, Tirol, Kärnten, Steiermark und dem unterennsischen Altösterreich. Starke, schöpferische Impulse sind von der Kathedralstadt selten ausgegangen. Aber aus den Bedingungen ihres Bodens, aus der Mischung ältester Benediktinerkultur, fürstlicher Prachtliebe und dem Gewerbefleiß eines betriebsamen Kleinbürgertumes erwuchs eine lokale Traditionskraft, die sich freilich nur in der spätromanischen und in der Barockzeit in monumentalen Unternehmungen zu äußern Gelegenheit hatte. Gotik und Renaissance dagegen leisteten ihr Bestes und Eigenstes eher im Kunsthandwerk. Steinmetze, Goldschmiede, Tischler, Hafner, Sticker, Posamentierer waren die eigentlichen Träger altsalzburger Kunstlebens. Der hohe Stand der einheimischen Töpferindustrie z. B. machte Salzburg im 16. und 17. Jahrhundert, nach den Untersuchungen Walcher v. Moltheins, geradezu zu einem deutschen Faenza. Neben einem keramischen Meisterstücke, wie dem die längste Zeit für nürnbergisch gehaltenen Ofen der Hohensalzburg, verblassen so ziemlich sämtliche malerische und plastische Landeserzeugnisse der Gotik.

Eine Betrachtung der Salzburger Malerschule, die sich zur Geschichtserzählung abrunden will, dürfte sich daher nicht auf die Tafelkunst beschränken. Sie hätte wenigstens die Wand- und Buch- sowie die Glasmalerei, in der sich Beispiele besonders frühen Fortschreitens zeigen, heranzuziehen. Und sie müßte über die politischen Grenzen des heutigen österreichischen Kronlandes hinaus den größeren alten Salzburger Sprengel absuchen, der vom bayrischen Oberlande bis zur ungarischen Grenze gereicht hat. Erst der Überblick über ihren gesamten Verbreitungsbezirk würde einen Einblick in die innere Struktur der Schule ermöglichen. Mit Spezialstudien, wie dem trefflichen Büchlein von M. Fürst, Kunst- und kunsthistorische Denkmäler im Chiemgau (Traunstein 1883), mit Katalogen von der Art des Hoffmannschen der Altertümer im Klerikalseminar zu Freising oder einer Publikation, wie dem leider noch immer des Begleittextes entbehrenden Salzburger Miniaturenkodex Swarzenskis, möchte daher der Forschung vorläufig besser gedient sein als mit einer historischen Darstellung.

Gleichwohl hat O. Fischer bekanntlich schon vor einigen Jahren in Hiersemanns Kunstgeschichtlichen Monographien (Bd. XII, Leipzig 1908) den beherzten Versuch einer solchen unternommen, nachdem er sich eine respektable Kenntnis der Malerei im Salzburger Land erwandert hatte. Sein Buch steht daher von vornherein auf einer gesicherteren Grundlage und höheren Stufe als manches wissenschaftliche Halbfabrikat der letzten Zeit, dessen Autor, ohne Ortsgefühl, nach allgemeinen Stilprinzipien darauf losurteilend, die Produktion einer weitverzweigten Schule um ein paar neue Bildertaufen herumgruppieren zu können glaubte. Auch besteht keine Verpflichtung, mit einer wissenschaftlichen Synthese zuzuwarten, bis die Einzelforschung ihre Termitenarbeit beendet, alles Material aufgesammelt, jedes Datum erhoben hat. Wer aber zusammenfassend über eine Schule schreibt, deren geschichtlicher Entwicklungsgang aus wenigen erkennbaren Spuren und Ansätzen herzuleiten oder gar der bloßen Stilkritik abzufragen ist, darf immer nur mit einem bedingten Gelingen rechnen. Der Verfasser hat sich nun, wie er im Vorworte selbst bekennt, in frohem Jugendmute — gehört es doch anscheinend zum Schicksal der älteren deutschen Kunst, von der Jugend gerichtet zu werden — die ganze Schwere dieses Prozesses nicht klargemacht. Er setzt die Linien seiner Zeichnung so rund und reinlich hin, breitet seine Beobachtungen und Reflexionen so glatt vor uns aus, daß an dem Bilde der Salzburger Schule, welches er entwirft, alles zu klappen scheint. Aus verschiedenen Stichproben ersieht man aber, daß seine Intuition naturgemäß vielfach versagte. Das organische Ganze, das erstrebt wurde, kommt in wichtigen Teilen nur auf Kosten der Wahrheit zustande, und seine Wiederherstellung hat eine bedenkliche Ähnlichkeit mit jenen Restaurierungen, bei denen ein alter Bau sich soviel Zutaten und Neukon-

struktionen gefallen lassen muß, bis er zum Schluß in seinem historischen Kerne gefälscht ist. Was Fischer Neues vorbringt, hätte gerade für eine verdienstvolle Abhandlung hingereicht. Ein Band vom Umfange des seinigen fordert aber einen andern Maßstab heraus, nötigt, die stattliche Energieleistung, die darin vorliegt, gegen ihren positiven Gewinn abzuwägen. Wenn mir der Zeitpunkt hierfür gerade jetzt gekommen scheint, so geschieht es im Hinblick auf die im Zuge befindliche Bearbeitung des Gebietes durch die österreichische Kunsttopographie. Zu dieser, nach der materiellen Seite hin vermutlich abschließenden Publikation möchten die folgenden Bemerkungen, im Anschluß an meine eigene ältere Arbeit, die neben dem bayerischen Denkmälerinventar die Voraussetzung von Fischers Buch gebildet hat, einen anspruchslosen Beitrag liefern.

Bestimmtere landschaftliche Besonderheiten beginnen wie anderwärts auch in der Salzburger Malerei erst mit dem schwindenden Mittelalter hervorzutreten. Hatte die romanische Buchmalerei Anregungen vom Westen (Reichenau), die Freskenkunst, wie neuestens wahrscheinlich gemacht wurde, vom Süden, von den Mosaiken Aquilejas und Venedigs, erfahren, so leben diese Manieren in der Frühgotik sich langsam aus. Wandmalerei und Buchillustration gingen noch dieselben Wege. Das beweist eine Reihe von Resten des 14. Jahrhunderts, unter denen die merkwürdigen zu St. Michael und St. Martin im Lungau, eine Madonna von 1319 in der St. Veitskapelle des Salzburger Petersstiftes und andere mehr vor dem von Fischer allein erwähnten Mauterndorfer Triumphbogenfresko (c. 1350) die zeitliche Priorität in Anspruch nehmen. Letzteres Bild behandelt die Krönung der Jungfrau und ihre Verherrlichung auf dem salomonischen Throne, der nach der Beschreibung im Buch der Könige, I (10, 18—20) dargestellt ist — ein stehendes Thema der marianischen Symbolik und daher keineswegs eine »aus der Abstraktion geborene Idee«. Wie die Zeichnung ist die Komposition noch durchaus unpersönlich und formelhaft, in der rhythmischen Flächenverteilung allgemein trecentistisch dekorativ und näher lokalisierbar nur durch die Medaillons mit Salzburger Heiligen, die, einem gemalten Calendarium ecclesiasticum des Salzburger Erzstiftes vergleichbar, die Öffnung des Bogens umziehen. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind keine namhaften Zeugnisse der Malerei auf Wänden oder Tafeln bisher bekannt geworden, die einen Schluß auf eine bedeutende Fortbildung dieser typisierenden Frühkunst gestatten würden. Die gemeingotische Neigung zu gefälliger Weichheit überwiegt bis in den Anfang des folgenden Jahrhunderts hinein das Streben nach Individualisierung, das Raumverlangen bleibt gering, die farbige Charakteristik primitiv. Auf dieser Stufe steht noch das als Inkunabel der Salzburger Malerei gefeierte Pähler Altärchen. Weich, zierlich und naturfern sind seine tief innerlich bewegten Gestalten. Mit der alter-

tümlichen Naivetät, mit dem Hauche jugendlicher Unschuld und Reinheit, der von ihnen ausgeht, verbindet sich indes schon eine ziemlich überlegte Art der Stilisierung. Die Verwandtschaft mit bayerischen Miniaturen, die neuestens geltend gemacht wurde, um das Werk in die Münchener Schule einzureihen, überzeugt nicht. Das Gitterwerk des punzierten Goldgrundes erinnert eher an Metallarbeit, der Vortrag an Plattstichstickereien, deren Entwürfe damals oft von Malern besorgt wurden. An Vergleichsmaterial fehlt es überhaupt nicht. Der Gemäldekatalog des Bayerischen National-museums verweist auf das Modellbüchlein aus Ambras im Wiener Hofmuseum, das dort, schwerlich mit Recht, als niederrheinisch gilt. Die Ähnlichkeit des Täufers auf einem der Flügel des Pähler Triptychons mit der nämlichen Figur des sog. Deichslerschen Altares in Berlin gab zur Versetzung des Werkes in die böhmische Schule (»Meister von Wittingau«) Anlaß. Auch ein in Südfrankreich erworbenes, aber wohl von einem Oberdeutschen gemaltes Triptychon des Kaiser Friedrich-Museums (Nr. 1620) ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, ja vielleicht möchte ein überrheinischer Einfluß den kosmopolitischen Zug des Altärchens, seine Sonderstellung innerhalb der bayerisch-österreichischen Malsphäre am ersten erklären. Eine jüngere und derbere Redaktion seines Madonnenköpfchens bietet, wie man weiß, ein Marienbild aus Benediktbeuern im Seppschen Familienbesitz zu München (Leyde, Perlen christlicher Kunst, Bl. 27).

Dem Stilwechsel, der sich im ersten Jahrhundertviertel in der Salzburger Malerei vollzog, ist die vorbildliche Nähe Tirols zugute gekommen, das nicht umsonst mit Oberitalien in lebhaftem Verkehr gestanden und namentlich von den spätgiottesken Veronesen manches gelernt hat. Der Zusammenhang von Salzburg und Tirol, schon durch äußere Umstände, wie die Unterordnung des Bistums Brixen unter den Stuhl St. Ruperts, begründet und in der Literatur bereits öfters hervorgehoben, wird von Fischer übersehen. Es handelt sich um tiefere Gemeinsamkeiten der geistigen Auffassung und des Formgefühles, die jedoch auch in zahlreichen Einzelzügen zutage treten. Die für den Salzburger Dom gemalte Rauchenbergische Votivtafel, jetzt in Freising, erweist sich gewiß, namentlich bei einer Gegenüberstellung etwa der Miniaturen des Grillingerschen Bibelwerkes von 1428 in München, als bodenechtes Salzburger Produkt. Gestalten desselben Schlages wie seine Heiligen begegnen aber auf den Flügelrückseiten eines vom Grafen Heinrich IV. von Görz-Tirol um 1420 nach St. Sigmund im Pustertale gestifteten Altares und das ebendaher ins Kloster Neustift bei Brixen gelangte Gedenkbild des Ritters von Jauffenberg berührt sich nahe mit der Altmühldorfer Kreuzigung, in der Fischer recht unvermittelt eine Nachwirkung Giottos entdeckt. Dieses beste Beispiel der Kreuzigungsbilder des Donau-Alpengebietes aus der ersten Jahrhunderthälfte ist zugleich einer der frühesten

oberdeutschen Versuche, den festgelegten dogmatisch-repräsentativen Typus ins Persönliche zu durchbrechen, den Vorgang realistisch auszumalen. Waren nun wirklich Muster der Giotto-Schule für den Monumentalstil des Altmühldorfers maßgebend, oder haben wir es nicht vielmehr mit einem noch wandmäßig gedachten Werke zu tun? Wie verfehlt es wäre, aus jeder äußerlichen Analogie auf ein Abhängigkeitsverhältnis von Italien zu schließen, lehrt der Fall der Reichenegger-Tafel in der Grazer Landesgalerie, die man mit dem Cavallifresko in Sta. Anastasia zu Verona in Verbindung brachte, obwohl diese und ähnliche oberitalienische Kompositionen umgekehrt offensichtlich auf nordische Vorlagen (Grabmäler) zurückgehen. Freilich hat der rege Transithandel Salzburgs über die Tauern schon frühzeitig auch welsche Künstler nach der Bischofstadt gebracht, wie Salzburger Meister, namentlich Holzschnitzer, in den deutschen Kolonien Venedigs, der Terra ferma und Friauls damals mehrfach auftreten (Paoletti u. Ludwig, Repertorium 1899, S. 437, und V. Joppi, Storia dell' arte nel Friuli 1887, p. 94). So überrascht es nicht, an dem entzückenden Triptychon, das in das Salzburger Museum aus dem Leprosenhause zu Hallein gekommen ist, einen Venezianer beteiligt zu finden. Sein Mittelbild, eine reich mit Gold und Silber gehöhte, fast musivisch inszenierte Anbetung der Könige trug vor der Restaurierung v. J. 1836 die Inschrift: »Goffredus oriundus Lungoviae (Lungau) hanc tabulam cum Petro veneto fecit«, dazu das Datum 1440 (Jahresber. d. Städt. Museums Carolino-Augusteum 1858, S. 48 f.). Diese Fischer unbekannt gebliebene Bezeichnung gibt einen interessanten Fingerzeig über den Weg, auf dem tramontane Anregungen in die Salzburger Malerei Eingang fanden, ohne übrigens ihren örtlichen Geschmack entscheidend zu verändern. Denn die Anklänge an die Art Gentiles da Fabriano, etwa in den Ritterfiguren der Könige, oder an die Frauentypen Stefanos da Zevio in den weiblichen Heiligen unseres Altärchens, besagen weniger als die evidenten Übereinstimmungen mit Brixener Kreuzgangsgemälden, namentlich des 4. und 12. Gewölbejoches. An den Halleiner Altar schließt sich eine kleine Bildergruppe aus der Salzachgegend an, aus der nur eine Darbringung im Germanischen Museum (Nr. 306), früher in der Sammlung Uhl zu Mondsee, genannt sei. Dagegen läßt sich der Ausseer Altar von 1449 in der Salzburger Schule nicht unterbringen, mögen derselben Hand auch zwei Bilder auf dem Pinzgauer Schloß Mittersill angehören. Der weit herumgekommene Maler, der auch Stiche des Spielkartenmeisters gesehen hat, dürfte unter den Wiener-Neustädter Hofkünstlern Kaiser Friedrichs III. zu suchen sein.

Daß die Salzburger Malerei um die Mitte des Jahrhunderts schon eine andere Richtung eingeschlagen hatte, zeigt Pfennings Kreuzigung von 1449 im Wiener Hofmuseum. Seitdem ich auf dem Kunsthistorikertage in Budapest 1896 auf ihre Herkunft hingewiesen und durch die Publikation des

Grazer Dombildes im Jahrbuche der Sammlungen des Kaiserhauses 1903 den Vergleich mit diesem ermöglicht hatte (1901 wurde die Provenienznotiz auch von anderer Seite in den Mitteilungen d. Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde gebracht), ist die Bedeutung der Tafel für die altoberdeutsche Kunstgeschichte mehr und mehr erkannt worden. Sie bildete vermutlich das Mittelstück eines Altares, von dem sich ein unteres Türflügelfeld mit dem Tode Mariä im Seminario della Salute zu Venedig erhalten hat. Die Maße stimmen zu dieser Annahme, die eine weitere Stütze in der Person des Vorbesitzers findet, jenes österreichischen Generals Federigo Marchese Manfredini, dessen Vermächtnis die Bilderkollektion des Seminars ist. Als salzburgischer Staatsminister während der kurzen kurfürstlichen Regierung Ferdinands III. von Toskana (1803—1805) hatte er die Wiener Kreuzigung aus der damals der Säkularisation verfallenen erzbischöflichen Galerie eingezogen und höchstwahrscheinlich bei derselben Gelegenheit die kleine Privaterwerbung gemacht. Dem Bilde in Venedig ist das Wiener keineswegs derart überlegen, daß auf die spätere Entstehung des letzteren geschlossen werden müßte. Fischer überschätzt das spezifische Gewicht der Erscheinung Pfennings erheblich, wenn er ihm eine prinzipiell neue Naturauffassung nachrühmt, eine Kunst der Raumbezwingung, über die das ganze 15. Jahrhundert nicht hinausgekommen sei usw. — glücklicherweise ist wenigstens die Parallele mit Shakespeare weggeblieben, die dieses Kapitel in seiner früheren Fassung als Inaugural-Dissertation (Berlin, 1907) enthielt. Solchen Superlativen gegenüber ist daran zu erinnern, daß der Maler der Wiener Tafel im Verständnisse des körperlichen Organismus und seiner Bewegung von Witz und Multscher übertroffen wird, welch letzterem in den Passionsszenen des Wurzacher Altares in der Berliner Galerie auch die Beseelung von Massenvorgängen besser gelungen ist. Die Freude an der Vielseitigkeit des Lebens und der Charaktere, das Interesse am Detail ist ein allgemeines Zeitmerkmal — den Salzburger kennzeichnet eher ein wohltemperiertes Maßgefühl, das ihn vor den sonst üblichen Ausschreitungen einer halb freigewordenen, schwerfälligen Realistik bewahrt. Wie vieles in der Komposition des Wiener Gemäldes Gemeingut gewesen, ergibt der Seitenblick auf eine westdeutsche Darstellung desselben Gegenstandes, den Kalvarienberg des Hans von Metz von 1445 im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. Dazu kommen einzelne Motive sicher ostalpinen Ursprungs, wie die feinempfundene Mariengruppe, die man in ganz ähnlicher Anordnung z. B. auf einem Freskofragment aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts in der Pfarrkirche zu Murau (Steiermark) antrifft.

Der Begriff der persönlichen Arbeitsehre und des geistigen Eigentums waren der deutschen Spätgotik noch nicht geläufig. Selbst hervorragende Künstler wiederholen unverlegen gegebene Lösungen bestimmter Aufgaben.

Wie der Salzburger Miniator Ulrich Schreier in seiner Grazer Bibel von 1469 die Bilder der erwähnten Münchener Bibelhandschrift von 1428 kopierte, so griff Konrad Laib im Grazer Dombilde (1457) unbekümmert auf das Schema der Wiener Kreuzigung zurück, mit dessen qualitativer Fortbildung er sich begnügte. Beide Werke dem nämlichen Meister zuschreiben, heißt aber nicht nur diesen Qualitätsabstand, sondern auch den Unterschied zwischen Zeitstil und persönlichem Stil verkennen. Nun hatte schon Kugler im Handbuch der Geschichte der Malerei (2. Aufl., II, 1847, S. 192) bezweifelt, daß das Wort Pfenning in der Inschrift der Wiener Tafel den Malernamen bedeute, und J. Graus war 1890 für die Identität der Urheber beider Bilder eingetreten. Der von Fischer übernommene Vorschlag Suidas, den Meisternamen zu streichen, war daher nur in den untauglichen Mitteln neu, mit denen er zu begründen versucht wurde. Das argumentum ex silentio, die Salzburger Akten wüßten nichts von dem Künstler, bedarf an dieser Stelle keiner ernsthaften Widerlegung. Daß der Geschlechtsname Pfenning in der dortigen Gegend vorkam, bekundet z. B. der Traditionskodex des Klosters Michelbeuern, wo schon zum Jahre 1196 von einem »Sigihartus, qui vocatur phenninc« die Rede ist. (W. Hauthaler, Salzburger Urkundenbuch, I, 1910, S. 821). Die Umdeutung der Signatur aber in eine Weihinschrift, darin Pfenning der Sinn von Pfand, Gabe, Stiftung zukäme, tut der Sprache und Sitte des Mittelalters gleicherweise Gewalt an. Denn eine derartige Nebenvorstellung war — nach einer Mitteilung der Redaktion des Wörterbuches der älteren deutschen Rechtssprache (Prof. R. Schröder, Heidelberg) — dem Worte fremd, das gerade im Gegensatz zu Pfand meist das bare Geld bezeichnete. Und so sonderbar die Bescheidenheit des auf dem Bilde abwesenden Stifters gewesen wäre, sich mit einer bloßen Anspielung auf seine Widmung, noch dazu auf einer Pferdekruppe, zu begnügen, so häufig haben Künstler, zumal Miniatoren, in Nachahmung der »vestes literatae«, ihren Namen halbversteckt in Sauminschriften auf die Nachwelt zu bringen gesucht (F. de Mély, Les arts anciens de Flandre, III, Bruges 1908—1909, Fasc. III). Ignoriert man solcherweise den Tatbestand und gleitet über die noch offene Hauptschwierigkeit der Inschrift, die Abkürzung »d« vor Pfenning, hinweg, so ist es nur konsequent, nicht bloß dem Maler dieses Namens das Lebenslicht auszublasen, sondern das unbequeme Rätselwort überhaupt zu beseitigen, es zu einem Ornament herabzudrücken, wie es der Herausgeber des Diederichs'schen Albums »Die altdeutsche Malerei« getan hat, indem er mit der Wiener Tafel auch den Wahlspruch »als ich khun« kurzerhand für — K. Laib reklamierte.

Im Grazer Dombilde scheint nun wirklich ein individuelleres Profil aus dem Schulbetriebe Pfennings aufzutauchen, dessen Durchschnittsstand zwei andere Kreuzigungen vergegenwärtigen: die eine, 1464 datiert, im

Salzburger Privatbesitz, nach Fischers unhaltbarer Ansicht von einem Nachfolger des Altmühldorfer Malers, die andere, bemerkenswertere in Innernöring (Oberkärnten), wohl nur in Unkenntnis des Originals von ihm in die achtziger Jahre hinabgerückt. Jedoch auch Laib selbst schwankt noch zwischen alter und neuer Zeit, war mehr Fortsetzer und Vollender als Beginner. Seinen veränderten Geschmack bezeugt schon eine unbeachtet gebliebene Äußerlichkeit seiner Signatur: die gotische Minuskel Pfennings macht einer, wenn auch nicht reinen Antiqua Platz, die Missalschrift einer Monumentalschrift. Sonst geht jedoch auch Laib das Zeug gerade zum Großmaler ab, er operiert lieber mit vielen kleinen als mit einzelnen großen Figuren. Nicht zuletzt darum, weil er Anatomie und Muskulatur, obwohl er in ihrem Studium beträchtlich weiter gekommen ist als Pfenning, nur schwach beherrscht. Das zeigt u. a. der unfeste Stand seiner Gestalten, in denen aber die eigentümlich starre, wie steifgefrorene Beweglichkeit der Menschen Pfennings aufzutauen scheint. Die Wand wird sozusagen lebendig bei ihm, denn sein perspektivisches Streben bringt wirkliche Tiefenunterschiede in das Bild: statt eines breit nebeneinander geschobenen Figurengewimmels gibt er schon das Ineinander einer von Sturm aufgewühlten Menge.

Diese neuen Errungenschaften, mit denen ich mich bereits a. a. O. auseinandergesetzt hatte, lagen jedoch damals allgemein in der Luft. Sie dürfen daher nicht verleiten, den Maler, wie man ihn früher mit dem Tuchermeister verknüpft hatte, jetzt in ausschweifender Kombinationslust als Abkömmling eines Moser, Witz oder gar — Masaccio hinzustellen und ihm Leistungen zuzutrauen, die sein Kräftemaß überschreiten. Über die Persönlichkeit des 1448 zum Stadtbürger in Salzburg aufgenommenen Schwaben ließ sich nach wie vor nichts Sicheres in Erfahrung bringen. Selbst, ob er mit einem »Chunradus pictor in Peterscadnerhof« (Berchtesgadenerhof) identisch war, der, nach einem Hinweise Dr. Fr. Martins, 1450 im Totenverbrüderungsbuche des Domkapitels erscheint, steht dahin (Monumenta Germaniae hist., Necrologia Germaniae, II, 1904, p. 89). Um so wichtiger wäre natürlich die Ermittlung anderer Arbeiten Laibs. Als solche sind gleichzeitig von mehreren Seiten zwei Orgelflügelbilder des Salzburger Museums mit den Heiligen Primus und Hermes angesprochen worden, die ich gelegentlich eines Ausstellungsberichtes im Repertorium 1903 als vermeintliche Werke Pachers gestreift hatte. Die nämlichen Forscher, die sorgsam verschweigen, durch wen sie auf die hervorragenden Bilder und den Meister Laib überhaupt aufmerksam geworden, zitieren mit rührender Pietät diese von mir längst fallengelassene Nottaufe und rechnen (in den Tagen, da z. B. ein berühmtes Jugendwerk Michelangelos sich als Arbeit des Seicento entpuppt hat) mir die Jahre nach, um die ich mich bei meiner Bestimmung geirrt hätte. In Wahrheit gibt die Zuschreibung an Pfenning

oder Laib noch keine Antwort auf das verwickelte stilkritische Problem der beiden Tafeln. Bei aller Übereinstimmung in der Malweise gehen sie nämlich stilistisch derart auseinander, daß man sie nicht auf eine Hand zurückführen kann. In diesen Heiligen sind nicht bloß zwei verschiedene Charaktere als Kontrastfiguren gegeneinander ausgespielt: wie die Kunst von gestern der von morgen, wie das ältere dem jüngeren Mittelalter tritt Primus dem Hermes gegenüber. Seine weichknochige, marklose Gestalt von schlaffer Haltung, mit dem zwischen den Schultern eingesunkenen Kopf und den tief umschatteten, blicklos starrenden Augen gehört noch zum Typennachwuchs der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In dieser nachdenklich-empfindsamen Haltung und der Tracht — keinem »orientalischen« Kleidungsstück, sondern einem Tappert mit Goldsaum — sieht Primus in der Tat mehreren Zuschauern der Wiener Kreuzigung auffällig ähnlich, namentlich dem Pharisäer am rechten Bildrande. Unperspektivisch hineingestellt in den erloschenen Goldgrund entbehrt die Figur der stärkeren Plastik und spiegelt auch sonst nur den flüchtigen, dünnen Schein der Natur wieder. Eine ganz andere, auch künstlerische Gesinnung spricht aus dem Bilde seines Nebenpatrons Hermes. Voll trotziger Standkraft, wie eingerammt in den Boden, steht der sehnige Mann breitspurig da, in einer prachtvoll heftigen Halblinkswendung, die durch den nach italienischer Art drapierten Radmantel noch imposanter zur Geltung kommt. Im Streben nach Verdeutlichung der Funktion ist der ausgestreckte Arm zu lang geraten, während der Kopf im Verhältnis zur gedrungenen Gestalt etwas klein erscheint. Aber die pantomimisch beredte Disputationsgeste der spreizig greifenden Hände, das nervöse Leben des Gesichtes versetzen uns unmittelbar in eine hochgespannte Situation — es ist gotische Leidenschaft, jedoch ohne den grimassenhaften Zug, der ihr bei Pfenning und Laib anhaftet. Und dieselbe, überall nach energischem Ausdruck drängende Auffassung verleugnet sich auch im Beiwerk nicht, etwa dem schwungvoll aufgerollten, gleich absplitternden Holzspänen sich kräuselnden Spruchbande, neben dem das Geringel des übrigens beträchtlich breiteren Schriftbandes des Primus heraldisch langweilig aussieht. Ein Fremdling scheint sich diese überraschend rund gesehene, frei und groß empfundene Gestalt in die zahme Spießbürgergesellschaft verirrt zu haben, die ihr die Tafeln Fischers geben. Sie weist von Salzburg weg, auf einen Künstler südlicherer Race, mit dem Pacher in ebenso enger Fühlung gestanden haben muß als der Maler der Primustafel mit Pfenning. Diese mir gegenüber von A. Weixlgärtner schon 1904 geäußerte Ansicht ist heute auch die meinige — sie macht die Annahme notwendig, daß zumindestens Hermes nicht »wenige Jahre«, sondern geraume Zeit nach der Wiener Kreuzigung entstanden ist. Damit stimmt der verschiedene Größenmaßstab der beiden Figuren und die von

der harten Buntheit des Pfenning-Bildes zu einer einheitlichen Tonskala vorgeschrittene Färbung der Flügel. Wer diese tiefgehende Inkongruenz nicht wahrnimmt, hat das Wunder zu erklären, daß ein mittelmäßiges Talent hier über sich selbst hinauswächst und, die meisten Angewöhnungen des alten Stiles abwerfend, sich plötzlich in einen Vorläufer Pachers verwandelt. Man weiß, wie spät im allgemeinen die oberdeutsche Malerei sich auf das Kontrapostmotiv eingelassen hat, und beachte, wie konsequent es in der Gestalt des Hermes durchgeführt ist. Ihre mehrachsige Drehbewegung, der scharf markierte Kopf, die »Griffigkeit« der Hände, das Terrible der Gesamterscheinung sind durchwegs Pachersche Eigentümlichkeiten. Ob der Tiroler selbst oder ein früher Schulgenosse als Gehilfe oder Nachfolger Pfennings an den Salzburger Tafeln mitgearbeitet hat — diese Frage würde voraussichtlich schon durch eine genauere Nachricht über ihre Herkunft der Lösung nähergerückt werden.

Daß es sich um die einstigen Deckflügel eines Orgelpfeifenkastens handelt, kann nach dem Format nicht zweifelhaft sein, mögen die Tannenbretter auch stellenweise, namentlich in den oberen Abschlüssen, ergänzt und übermalt worden sein. Die Bilder sollen aus dem Lungau stammen, dem südöstlichen Landstriche Salzburgs, der zur Hälfte dem Domkapitel gehörte. Im Salzburger Dome wird noch der Leib des hl. Hermes bewahrt, von dem einzelne Gebeine auch der als Besteller der Münchener Bibelhandschrift von 1428 bekannte Pfarrer Pet. Grillinger zu Maria-Pfarr im Lungau, zusammen mit Überresten des hl. Primus in einem 1443 datierten Reliquienaltärchen aus Silber besaß — das einzige, neben unserem Flügelwerk nachweisbare Beispiel ihrer gemeinsamen Verehrung. Denn sonst tritt der Salzburger Diözesanheilige Primus (im Volksmunde: St. Preimbs) gewöhnlich an der Seite seines Bruders Felician auf, mit dem er sich auch in das Patrozinium von Wildbad- (nicht Hof-) Gastein teilt. Zu Hermes hatte er keinerlei Beziehungen, wie aus den Legenden beider erhellt, deren Kenntnis für die Deutung der Darstellungen unserer Bilder unentbehrlich ist. Bevor Primus sein Martyrium erlitt, wurde er zum Götzendienst und zur Unterwerfung unter den Willen des Kaisers Diocletian aufgefordert, wozu ihn dessen Statthalter durch den fälschlichen Hinweis zu bewegen suchte, daß sein älterer Bruder Felician bereits das Gleiche getan habe. Primus jedoch erwiderte: »licet diaboli filius sis, verum tamen in parte dixisti, quia frater meus imperatoris coelestis decretis consensit«. Diese der Legenda aurea (cap. LXXX) entnommenen Worte stehen (stets irrig gelesen) auf dem teilweise abgeschürften Spruchbande des Heiligen, und sie erst machen das Salzburger Bild des hartnäckigen Bekenners verständlich. Auch das Exempel fester Glaubenskraft, das St. Hermes gegeben, erläutert sein Spruchzettel. Unter Kaiser Trajan als

Präfekt in Rom (daher das halbmilitärische Beamtenkleid) getauft, verantwortet er sich vor dem heidnischen Richter, der ihn nachher enthaupten ließ, nach den Acta SS. (Augusti VI, 147), mit der stolzen Antithese: (Ego praefectur)am non perdidi sed mutavi in nomine domini«.

Dieser Hermes, der die irdische gegen eine himmlische Würde vertauschte, ist ein Stück so persönlicher Malerei, daß sein Meister, wäre er ein Einheimischer oder nur im Lande seßhaft gewesen, das spätere Salzburger Quattrocento nachhaltig hätte beeinflussen müssen. Die Schule bringt aber nicht nur überhaupt kein so starkes Existenzbild mehr hervor, gerade die auf Pfenning und Laib nächstfolgende Generation läßt jede Annäherung an den Stil des Hermes vermissen. Diese Gruppe zusammengefaßt und damit die Lücke zwischen der Mitte und dem Schlußviertel des Jahrhunderts ausgefüllt zu haben, ist ein wohlzuschätzendes Verdienst Fischers. Doppelt schade, daß er das neue Beobachtungsmaterial so rasch erledigt und die Ergebnisse seiner Stilbetrachtung nicht an der Hand der historischen Kritik nachgeprüft hat.

Der prachtliebende Erzbischof Burckhard II. von Weißbriach (1461 bis 1466) hatte schon als Domprobst sich die Ausschmückung der Wallfahrtskirche St. Leonhard b. Tamsweg und der Kapelle des erzstiftischen Schlosses zu Mauterndorf in seiner Lungauer Heimat angelegen sein lassen. Von dem einstigen Glanz der Innenausstattung St. Leonhards gibt vor allem eine 1430—1450 datierte Reihe kostbarer Glasgemälde Kunde. Als ebenbürtiges Werk muß sich ihnen der nicht viel später errichtete Hochaltar angeschlossen haben, der 1660 demoliert wurde. Vorhanden sind noch ein Stück des geschnitzten Aufsatzes und vier Reliefs sowie vier restaurierte Bilder aus dem Marienleben von einem Türpaare. Die breit aufgebauten Kompositionen fesseln durch ihre gemütliche Grundstimmung und eine schwere Echtheit der Gestalten, der sich die wenigen kräftigen Vollfarben des Kolorits gut anpassen. Das Raumgefühl ist bescheiden, dagegen verraten einzelne originelle Genremotive und die Landschaft der Heimsuchung eine neue Anschauungsart, die in den Resten eines zweiten kleineren Altares derselben Kirche schon zur Manier Frueaufs sich umzubilden beginnt. Es sind drei Szenen aus dem Leben St. Leonhards und zwei Tafeln mit einem hl. Bischof und Hieronymus. In einer späteren Arbeit dieses Legendenmalers, einer Kreuzigung der Baseler Kunstsammlung, kündigt sich Frueauf bereits unmittelbar an. Wie die größeren tragen die kleineren Altarflügel in St. Leonhard außer dem Landes- und Stiftswappen das Wappen des Weißbriachers neben dem seines Vorgängers in der erzbischöflichen Würde, Sigismund von Volkersdorf (1452—1461). Fischer erblickt daher in dem Todesjahre des letzteren den terminus

ad quem auch für die Entstehung der Leonhardsbilder, die jedoch, entschieden jünger als die Mariengeschichten, mit diesen keinen direkten Zusammenhang haben. Daß Wappen allein noch keine Datensicherheit geben, bestätigt ein zweiter, von Fischer gleichfalls in die Zeit des Dompropstes Burckhard, um 1455, angesetzter Bilderkomplex, der trotz gewisser Beziehungen zu dem kleinen Altar von St. Leonhard, wieder von anderen Händen herrührt. Zwei vermeintlich vom St. Leonharder Meister selbst gemalte Tafeln im Kloster Nonnberg tragen gleichzeitige Aufschriften. Eine Vermählung Mariae: »Sempiterne deus burchardum de weispriach ortum / Accipe devotum sincero corde ministrum« (Ewiger Gottvater nimm auf deinen getreuen, redlichen Diener B. v. W.). Eine Verkündigung: »Accipiat letus burchardus weispriach ortus / Opere pro tanto celorum numina grata« (Möge der verklärte B. v. W. für eine so großartige Stiftung die himmlische Gnade empfangen). Der Altar, an dem die Bilder die Außenseiten zweier Reliefflügel schmückten, ist demnach ohne Frage erst nach Burckhards Ableben (1466) entstanden. Die Sorglosigkeit, mit der Fischer von der Inschrift, die er selbst mit der Verkündigung reproduziert, nicht einmal Notiz nimmt, erinnert an einen ähnlichen Unfall in einem früheren Bande der »Kunstgeschichtlichen Monographien«, wo ein umständlicher Beweisapparat zur Datierung eines nicht nur mit einer Jahreszahl versehenen, sondern mit dieser schon vorher veröffentlichten Gemäldes von W. Huber aufgeboten wurde. Aus einer Originalquittung des Salzburger Malers Gabriel Häring v. J. 1466 im Wiener Hof- und Staatsarchiv erfahren wir nun von einer Restzahlung des Erzbischofes Bernhard v. Rohr für eine von Burckhard bestellte, aber erst nach seinem Tode fertig gewordene »Tafel«, d. h. einen Altar (vgl. auch H. Widmann, Gesch. Salzburgs II, 1909, S. 295). Die der Überlieferung nach aus dem Dome nach Nonnberg gekommenen beiden Flügel dürfen wir somit als die urkundlich beglaubigten Überbleibsel jenes Votivschreines ansehen. Da in dem genannten Schriftstücke noch anderer, von Häring für den verstorbenen Kirchenfürsten »getaner dienst und arbeit« Erwähnung geschieht, nahm er unter den damals in der Bischofsresidenz tätigen Malern offenbar einen ersten Platz ein. Obwohl die Hofkünstler in alter Zeit so wenig wie heute immer gerade die tonangebenden waren, haben wir doch Grund zur Annahme, daß dieser Meister es gewesen, der die altgotische Salzburger Malerei in die Spätgotik hinübergeleitet hat. Ihr spezialisierender Formtrieb mischt sich auf den Nonnberger Tafeln noch mit altertümlich befangenen Zügen, eine an Witz gemahnende Wucht der Gestalten, die die Bildfläche massig füllen, liegt im Kampf mit einer kindlich unbeholfenen Perspektivik: jedenfalls bezeichnen die merkwürdigen Gemälde einen Wendepunkt. Aber nicht ein halbes Jahrhundert begnügte man sich, wie Fischer meint, mit dem, was jetzt errungen

war — schon nach anderthalb Dezennien überwindet der ältere Frueauf diesen mühsamen Realismus. In der handfesten Modellierung, in der Leibhaftigkeit der individuellen Gestalt werden die Nonnberger Gemälde sogar von den ihnen zeitlich ganz nahestehenden Flügelheiligen des Mauterndorfer Schloßaltärchens überholt. Auch diese knöchern herben Figuren in scharfknittriger Gewandung datiert Fischer unbedenklich in die Zeit des Domprobstes Burckhard zurück, obwohl das kleine Stifterbildnis auf dem einen Flügel ihn in vollem bischöflichen Ornate vorführt, mit der Inful auf den daneben lehnenden Wappenschildern. Die statuarische Auffassung und der dunkelbräunliche Gesamtton der Bilder lassen Bekanntschaft mit tiroler Werken vermuten. Daß der Lungau tiroler Anregungen besonders zugänglich gewesen, erklärt schon die im Mittelalter vielbenützte »Kärntner« Straße, die ihn durchzieht und über den Katschberg nach dem Pustertal weiterläuft. Acht treffliche Marienbilder am Hochaltare zu Maria-Pfarr, in denen Fischer nur tiroler Einfluß erkennt, sind frühe Arbeiten Marx Reichlichs von c. 1490. Die leider schonungslos aufgefrischten Tafeln erinnern speziell an das Prager Geburtsbild und den Tempelgang Mariä in der Münchener Pinakothek. Reichlichs Autorschaft ist bei ihnen um so wahrscheinlicher, als der Künstler, seit 1494 Bürger von Salzburg, auch für das im Lungau begüterte obersteierische Kloster St. Lamprecht 1498—99 einen nicht mehr erhaltenen Altar gearbeitet hat. Von einem handwerklichen Ausläufer seiner Richtung rühren sieben Mariendarstellungen aus Aspach im Innviertel im Salzburger Museum her, die sich z. T. schon an Holzschnitte Dürers und Altdorfers anlehnen (das achte, dazugehörige Stück wurde mit der Sammlung der Gräfin Rummerskirch 1903 von Helbing in München versteigert). Ein neues Bewegungsmoment hat die Tätigkeit Reichlichs in die Salzburger Malerei nicht gebracht, immerhin ging eine gewisse Nachwirkung von ihm aus. Um so auffälliger ist, daß der wiederholte Aufenthalt Pachers selbst in Salzburg zwischen 1484—1498 im Ganzen keine tieferen Spuren hinterlassen hat.

Wie fest die Schule im Eigenen wurzelte, zeigt Rueland Frueauf, der vor Ablauf des Jahrhunderts für ihre malerischen Tendenzen eine Formel fand, die mehr als ein Menschenalter im Inn-Salzachgebiete beliebt blieb. Dies gilt namentlich vom Kolorit des Meisters mit seinen aufrichtigen, aber nicht unharmonischen, dem durchsichtigen Schmelz der Glasmalerei nacheifernden Lokalfarben. Und weil salzburgisches Wesen auch sonst bei ihm immer wieder durchbricht, ist die kürzlich ohne Begründung ans Licht getretene Vermutung, er sei ein Niederbayer, aus Straubing, gewesen, wenig glaubhaft (Bassermann-Jordan, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister a. d. Besitze d. bayer. Staates III, 19 nach H. Buchheit). War er kein Landeskind, so muß er sich im Salzburgischen wenigstens

frühzeitig niedergelassen haben. Keine Bahnbrechernatur, aber der Mann der Situation wurde er ein Praktiker von Cranachscher Vielseitigkeit, der in seiner Altarwerkstatt auch Schränke und Kerzenstangen faßte, Paramente entwarf, Glasbilder malte, zwischendurch ein Freskounternehmen erledigte und unter diesen mannigfachen Geschäften selten genug dazu gekommen sein mag, an einer originalen Arbeit die halb gefesselte Künstlerhand weiterzubilden. Wie er trotzdem von der gezierten Eckigkeit seiner ersten Werke sich allmählich frei machte, zu ruhigeren Linien, einem reineren Naturgefühle, einer verfeinerten Charakteristik vordrang, um in den Großgmainer Tafeln eine geschlossene Bildwirkung, eine stimmungsvolle Milde zu erreichen, die in der altbayerischen Malerei völlig vereinzelt dastünden, habe ich in der Wiener Jahrbuchpublikation dargelegt. Ebendort wurde die bis dahin bezweifelte Identität des Malers von Großgmain mit dem Monogrammisten R. F. der Wiener Galerie schlüssig bewiesen und seine Entwicklung an der Hand aller entscheidenden Gemälde erörtert. Meiner Liste fügt Fischer außer dem von ihm als Frühwerk näher bestimmten Querbilde mit Christus am Kreuz in Wien (Nr. 1404), nur die gut kombinierten Teile eines Flügelpaares im Museo Correr zu Venedig, in Budapest und St. Florian hinzu. Auch heute ist nicht allzuviel Eigenhändiges nachzutragen. Zu den Berliner Kirchenvätern von 1498 gesellen sich ein Dritter (Hieronymus) in der Sammlung Figdor und zwei ähnlich aufgefaßte Einzelheilige (Sebastian, Ulrich) in Kreuzenstein, die Suida schon signalisierte. In Klosterneuburger Privatbesitz fand ich eine reizvolle Maria auf der Mondsichel, ein Werk von der Qualität der Großgmainer Tafeln und gleichfalls aus den neunziger Jahren. Es stammt aus dem Nachbardorfe Kritzendorf, wo das Stift St. Florian einen Weinlesehof mit Kapelle besaß, für den nach erhaltenen Rechnungsnotizen schon zwischen 1467 und 1481 ein Gemälde in Passau bestellt wurde (A. Czerny, Linzer Musealbericht, XXIX, 1881, S. 52). Eine Untersuchung auf die Urheberschaft Frueaufs verdiente die schöne Ährenmadonna bei Prof. Sepp in Regensburg (Monatshefte f. Kunstwiss., III, Taf. 94). Endlich sei ein Holzrelief mit dem Bildnis des Grafen Liutold III. von Plain in Höglwörth, Bez.-A. Berchtesgaden, genannt, das eine Vorzeichnung des Künstlers um so eher voraussetzen läßt, als die Großgmainer Bilder von einem Altare aus Schloß Plain am Untersberg herrühren (Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Text I, 2986). Die Zahl der Arbeiten, die in die Art Frueaufs schlagen, ohne ihm selbst anzugehören, entspricht der langen Produktionsdauer der Schule. Neben der Passauer Schutzmantelmaria in Schleißheim (Nr. 159), die Buchheit dem Meister zuschreibt und Bassermann-Jordan a. a. O. III, S. 5 abbildet, sind die Tafeln in St. Wolfgang, Bez.-A. Wasserburg, und auf Schloß Grafenegg b. Krems a. D. hervorhebenswert (Kunstdkm. d. Kgr. Bayern I, Taf. 247 und Österr. Kunsttopographie I, Beiheft, Taf. V).

Neben dem Altmeister tritt schon im Ausgang des 15. Jahrhunderts sein gleichnamiger Sohn, der von W. M. Schmid entdeckte Rueland Frueauf d. J., in Passau auf. Sein Klosterneuburger Altärchen von 1501 entfernt sich trotz eines gemeinsamen Familienzuges beträchtlich von der väterlichen Lehre. Die überlegte Raumrechnung der Bilder, ihre delikate Technik brachte bereits Schnaase mit flandrischer Schulung in Zusammenhang und Fischer hält gar eine holländische Reise des jungen Künstlers für ausgemacht. Nun eilt Frueauf Sohn der Entwicklung der Donaumalerei wirklich darin voraus, daß er die Farben als Mittel zum Zwecke der Raumgestaltung zu verwenden weiß. Aber mit dem äußerlich Zusammengesetzten und Konstruierten der Bilder des Dirk Bouts haben die einfachen Naturausschnitte seiner Landschaften, hat die romantisch-novellistische Auffassung der fast zur Staffage herabgedrückten Figürchen nichts gemein. Was niederländisch berührt, ist der kleine, spitze Vortrag, ist die helle, kühle, blumige Schönfarbigkeit der Gemälde — es ist die Handschrift der Miniaturisten, die auch Altdorfer in seiner ersten Periode noch nachging, während die späteren Donaumaler immer breiter werden — Waldmenschen auch mit dem Pinsel. Die autochthone Charakternote, das »Danubische« — um ein Wort Scheffels zu gebrauchen — in den Klosterneuburger Bildchen hat noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts die österreichischen Nazarener (Steinle, Kupelwieser) angezogen, und selbst der junge Schwind muß, wie sein Lehrer L. F. Schnorr, an ihm Gefallen gefunden haben.

Die Sauberkeit des Illuministen verleugnet der jüngere Frueauf auch in seinem Kolossalbilde des Landes- und Stiftspatrones St. Leopold in der Prälaturkapelle von Klosterneuburg nicht. Zur Bestellung der mit dem Monogramm R.F. und der Jahreszahl 1507 (nicht 8) versehenen Tafel gab wohl die feierliche Erhebung und Neubeisetzung der Gebeine des frommen Markgrafen im Jahre 1506 Anlaß. Die Figur ist nach einer älteren Vorlage gemalt und obendrein durch eine moderne Restaurierung verflaut und versüßlicht worden. Über den Ausdruck repräsentativer Würde und einer weichen, mitleidigen Beschaulichkeit dürfte sie aber schon ursprünglich nicht hinausgegangen sein, denn eindringliche Charakteristik war noch weniger Sache des zweiten als des ersten Frueauf. Ungleich erfreulicher wirkt dieser Typus daher im verjüngten Maßstabe (als Schutzheiliger des Donators) auf einem allerliebsten Selbstdrittbildchen des Künstlers in der Sammlung des Neuklosters in Wiener-Neustadt. In die Nähe Frueaufs gehört die kleine, figurenreiche Kreuzigung in Klosterneuburg — sie als eines seiner Jugendwerke anzusehen, verwehrt das von Fischer nicht beachtete Monogramm DZ (DN?), das sie trägt. Auch die Bilder der Veitslegende vom Peringsdörferschen Altar in Nürnberg will man neuestens auf Grund der Initialen R. F. (neben dem Datum 1487) auf einem der Flügel

in St. Lorenz dem jungen Passauer geben. Die bloße Übereinstimmung der Bezeichnung genügt aber doch nicht, um ihn als Wandergesellen in die Werkstatt Wolgemuts zu entsenden. Der Maler der Veitsbilder war zweifellos ein routinierter Künstler, kein Lehrknecht, dem der Altarlieferant auch nicht gestattet hätte, einen wichtigen Teil des Werkes zu signieren. Dazu die Stilverschiedenheiten zwischen dem Nürnberger und dem Klosterneuburger Zyklus: sie sind so einschneidend, daß der Maler in dem Intervall von knapp anderthalb Jahrzehnten, das sie trennt, sich vollständig gehäutet haben müßte. Klarer als die Anfänge des jungen Rueland ist das Ziel, dem er zustrebt. Den besten Aufschluß darüber würde vielleicht eine 1893 auf der Auktion H. Sax in Wien ihm zugeschriebene, fast »reine« Landschaft kleinen Formates mit dem hl. Hieronymus im Mittelgrunde geben, die jedoch seither unauffindbar ist (Katalog Miethke, Nr. 35). Trotz seines frischen Naturgefühles und Farbensinnes traut man indes dem Künstler nicht zu, daß er in seiner Spätzeit den Konventionen der Buchmalerei völlig entsagt und den Weg zur frei malerischen Anschauung der Donauschule des 16. Jahrhunderts, den er bereiten geholfen, auch selbst gefunden hat.

Für die Genesis dieser Schule kommt neben den Donaustädten vor allem ihr alpines Hinterland in Betracht — wie etwa für eine oro- und hydrographische Schilderung der Donauebene die dem Strome zugehenden Alpenflüsse mit ihrem Quellengebiete. Sieht man doch Hunderte von Meilen südlich der Donau schon um die Wende des Jahrhunderts allerwärts im östlichen Alpenlande die neue Geschmacksrichtung aufkommen, nicht nur in Tafelbildern, sondern auch in Stein- und Holzskulpturen, und zwar zugleich mit den Anfängen der Renaissancedekoration. Mit dem schon von Janitschek (Gesch. d. deutsch. Mal., S. 311) bemerkten Einflusse Pachers und der Seinen in der Landschaft mußten die ersten Regungen der Renaissance in den Nachbargauen Oberitaliens zusammentreffen, um diesen weltlich heiteren, naturfreudigen, immer aber auch spielerisch ornamentalen Kleinmeisterstil zu schaffen. Kaum gibt es ein Donaubild, in dem nicht, sei es nur an untergeordneter Stelle, im Schmucke der Architektur, der Tracht, des Gerätes ein willkürlich behandeltes Frührenaissancemotiv begegnete. Mit dem Hinweis auf die »Alpenrenaissance« hatte ich daher vor einigen Jahren (Monatshefte f. Kunstwiss. I, 432 f.) meine Ausführungen über den »Ursprung des Donaustils« geschlossen, den ein Buch dieses Titels mehr verunklärt als aufgeklärt hatte. Die Theorie von der südlichen Herkunft des Stils, die ich damals —nicht in Anlehnung an, sondern in bewußtem Gegensatze zu der in W. H. Riehls »Land und Leute« vertretenen Ansicht — entwickelte, hat sich seither mit wachsender Evidenz als richtig herausgestellt. Da es sich um ein allgemeines Entwicklungsstadium handelt, fällt natürlich die Qualität der einzelnen Werke weniger ins Gewicht

als Zeit und Ort ihrer Entstehung. So gehörte schon ein außergewöhnliches Sachunverständnis dazu, um das von mir publizierte, im reifsten Altdorfer-Stile gemalte Bildchen V. Dörtschachers aus dem Jahre 1508 als »bedeutungslos« zu erklären. In dieser Bewegung hat nun auch Salzburg als Durchgangspunkt und Zwischenstation eine Rolle gespielt. Ein von H. Tietze im Kunstgeschichtl. Jahrbuche der Zentral-Kommission 1908 besprochenes Salzburger Gebetbuch, an dessen Miniaturen ein Doppelgänger des jungen Altdorfer, wo nicht dieser selbst beteiligt war, mag noch in das erste Lustrum des 16. Jahrhunderts fallen. Eine weitere, recht beachtenswerte Parallelerscheinung des Regensburgers lernen wir durch Fischer in dem Laufener Gordian Gugkh, dem Maler der Wonneberger Passionstafeln, kennen. Andere Salzburger Denkmäler dürften dagegen Import oder Arbeiten zugewanderter Künstler sein. Ein südniederländisches Dreifaltigkeitsbild in St. Peter geht vielleicht auf den »pictor renensis« zurück, den ein Zahlungsvermerk v. J. 1496 erwähnt (Fischer, S. 223). Ein 1522 datierter Altar auf Nonnberg von Meister Wenzel weist schon mit diesem Namen nach Böhmen; dorther stammt ein seinem Rückseitenbilde verwandtes Katharinenmartyrium mit Cranachschen Anklängen bei Miethke in Wien. Auch das lebensgroße Bildnis eines Augustiner-Chorherrn in St. Peter zu Salzburg hat nicht den von Augsburg abhängigen Meister des Reichenhaller Altares im Bayerischen Nationalmuseum, sondern einen Donaumaler, wahrscheinlich W. Huber, zum Urheber. Mehr als gewagt ist es aber, an denselben Künstler bei der großen Kreuztragung in St. Peter zu denken, dem Produkte eines eklektischen Malervirtuosen aus der zweiten Jahrhunderthälfte, dessen Christus, in der Art des späten G. Pencz etwa, venezianischen Mustern nachempfunden ist. Im Anschluß an diesen Manieristen hätte es sich gelohnt, die rasche Zersetzung des spezifisch Salzburgischen Kunstgeistes in der Tätigkeit der Bocksberger und anderer fruchtbarer Dekoratoren der Spätrenaissance zu verfolgen. Unser Autor macht aber bei jener Durchschnittsleistung Halt, um sie als letztes bedeutendes Werk der deutschen Malerei in Salzburg, ja als »vielleicht letztes der deutschen Kunst überhaupt« zu feiern.

Dieses Urteil ist charakteristisch, weniger freilich für die altsalzburger Malerei als für die impressionistische Manier, in der heute vielfach Kunstgeschichte geschrieben wird. Man wünscht, die Dinge in neuer Beleuchtung zu zeigen — ob sie sich wirklich so zugetragen haben, ist von geringerem Interesse. Eine noch im Fluß begriffene Entwicklungsreihe, wie sie das vorliegende Thema bietet, war ein besonders dankbares Versuchsfeld für neue Bestimmungen, Gruppierungen, Gesichtspunkte, namentlich wenn man die urkundlichen Aussagen der Denkmäler selbst summarisch erledigt oder als störend beiseite schiebt. Ein Dokumentenanhang, meist nach Auszügen

des Lokalforschers L. Pezolt und ohne orientierende Bemerkungen aus dem Stegreif zusammengetragen, steht daher etwas dekorativ außerhalb des Rahmens des Buches. Für dessen wertvollstes Kapitel erklärt Fischer im Vorwort nicht mit Unrecht das letzte, eine kurze, systematische Betrachtung des Stoffes: das jetzt auch in Monographien üblich gewordene Stück Haus- und Privatästhetik des Verfassers. Neben manchen Allgemeinheiten fehlt es hier nicht an treffenden Einfällen und Reflexionen. Aber zu der unreflektierenden Sachlichkeit der Salzburger Handwerksmeister passen diese stilpsychologischen Untersuchungen nicht sonderlich, und vollends für die Aufrollung konstitutiver künstlerischer Fragen ist das Material einer halb bäuerlichen Volkskunst zu kärglich. Fischers Kritik, wenig empfindlich für Gradunterschiede, vergreift sich häufig im Maßstab und überschätzt Mittelgut oder Geringes, weil ihr die objektive Distanz abgeht. Die anziehende, aber kleine Seele der Salzburger Malerei — sie steckt auch in der Plastik des Landes — rückt uns daher nicht näher, wird nicht recht lebendig. Altbayerische, tiroler und innerösterreichische Züge keuzen sich in der Schule, schleifen ihre Eigenart gegeneinander ab, finden in ihr eine relative Ausgleichung. Daher der Mangel an Rasse in dieser Provinzialgruppe, ihre vermittelnde Stellung, ihre Kompromißnatur, die große künstlerische Potenzen nicht aufkommen läßt. Es ist selten etwas ganz Schlechtes, aber auch nie etwas epochemachend Gutes gemalt worden im spätmittelalterlichen Salzburg — die malerische Phantasie hatte sich, wir haben es bereits angedeutet, mehr auf das Handwerk, die Kleinkünste geworfen und dort eine Fülle des Schönen geschaffen. Die Kraft zu höheren Flügen sparte sich der Genius des Ortes auf für eine kommende Zeit.

Studien zur altfrankfurter Malerei.

Von **Karl Simon.**

I. Fyol?

Der kunstgeschichtlichen Forschung erwachsen nicht geringe Schwierigkeiten aus den Peter Schlemihl-Existenzen, mit denen sie hier und da zu tun hat. Da wandelt jemand in dem vollen Lichte, das eine Anzahl seiner Werke spendet, herum, wir kennen aber seinen Namen nicht: andrerseits kennen wir vielleicht einen Künstler durch Erwähnungen der Akten, wir wissen vielleicht genaue Daten seiner bürgerlichen Existenz, es will aber nicht gelingen, die künstlerische Persönlichkeit zu fassen, die zu diesem aus den Urkunden beschworenen Schatten gehört.

In diesem Falle befinden wir uns auch der Frankfurter Malerfamilie Fyol gegenüber, die gerade in diesem Jahre das sechzigjährige Jubiläum ihres schemenhaften Daseins in der Kunstgeschichte feiern kann; denn freilich hat sie viel von dem einstigen Glanz verloren. 1841 brachte I. D. Passavant ihren Namen mit einer Anzahl hochbedeutender, an verschiedenen Stellen zerstreuter Werke zusammen [1]): eine Identifizierung, die heute allgemein aufgegeben ist; man nennt den Maler einfach den Meister von Frankfurt. Unterdessen setzte aber auch die Urkundenforschung stärker ein, als es noch zu Gwinners Zeiten der Fall war, und wir kennen jetzt, hauptsächlich dank den Bemühungen des Nestors der Frankfurter Kunstgeschichtschreibung, Otto Donner-von-Richter, die Vertreter der drei Generationen der Fyol aus den Urkunden ziemlich genau [2]); ja es gelang Donner sogar, den einen sozusagen beim Mantelzipfel zu ergreifen: er fand von dem ältesten der dem Namen nach bekannten künstlerisch tätigen Fyols eine freilich künstlerisch nicht allzu bedeutende Arbeit. Es ist die in Vogelperspektive aufgenommene Ansicht des Burgbaues in Rödelheim (in der Nähe von Frankfurt), für die Sebalt Fyol 1447 20 Schillinge erhielt [3]).

---

[1]) Schorns Kunstblatt, Stuttgart 1841, Nr. 101, S. 418.

[2]) Die Malerfamilie Fyoll und der Römerbau. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, 3. F., Bd. 5, Frankfurt a. M. 1896, S. 55 f.

[3]) Abb. Bau- und Kunstdenkm. des Regierungsbez. Wiesbaden, Bd. 2, hrsg. von F. Luthmer, Frankfurt a. M. 1905, nach S. 2.

Sebald war aus Nürnberg eingewandert und 1425, nachdem er eine Frankfurter Bürgerstochter, vielleicht Witwe, geheiratet hatte, in den Bürgerverband aufgenommen. Mit Gwinner und Donner können wir aber annehmen, daß dies wohl eine Rückwanderung nach Frankfurt war, wo die Familie Fyol schon seit früher Zeit einheimisch gewesen ist. Schon ein Jahr vorher hatte Sebald ein Haus von dem Bartholomäusstift ermietet. Ende 1463 oder spätestens Anfang 1464 muß er gestorben sein.

Die erhaltenen Notizen über seine Arbeiten — außer Malereien scheint er auch Schnitzereien geliefert zu haben —, zwingen nicht in ihm einen bedeutenden Künstler zu sehen; immerhin werden diese Notizen einseitig sein, da sie fast nur Aufträge der Stadt behandeln, die in seltenen Fällen etwas anderes als Anstreichereien, Dekorations- und Vergolderarbeiten betroffen haben werden. Trotzdem ist auch hier von Figurenbildern die Rede, und von einem privaten Auftrage auf ein wirkliches Gemälde auf Holz wissen wir bestimmt. Daß wir von Arbeiten für andere nichts erfahren, ist vollkommen begreiflich. Um ein Beispiel aus dem darauf folgenden Jahrhundert anzuführen; von dem Maler Conrad Faber von Creuznach wissen wir aus den amtlichen Aufzeichnungen nur, daß er für den Belagerungsplan 4 Taler und für einen Thronhimmel für den Kaiser 28 Gulden bekommen hat.[4]) Daß er ein von den ersten Familien der Stadt gesuchter Bildnismaler gewesen ist, könnte man daraus durchaus nicht entnehmen. Demnach wird gegenüber dem Urteil Donner-von-Richters, daß Sebald Fyol als ein Maler von irgendwelcher Bedeutung nicht bezeichnet werden könne, einige Zurückhaltung am Platze sein müssen. Es hindert uns nichts, die Bedeutung Sebalds als durchaus normal für jene Zeit anzusehen[5]). Das zu betonen scheint wichtig auch für die Beurteilung der Leistungen seines Sohnes.

[4]) Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911, S. 127.

[5]) Sebald ist übrigens seinerzeit von Gwinner (Kunst und Künstler S. 17) frageweise mit dem Vater Grünewalds in verwandtschaftliche Beziehung gebracht worden; Donner, der die Angabe zitiert, konnte die Urkunde nicht mehr ausfindig machen, sie befindet sich aber mit einer zweiten ähnlichen Inhalts unter den Urkunden der Deutschordens-Kirche im Frankfurter Stadtarchiv. Der Name Grunwalt ergibt sich mit aller Deutlichkeit; Grünewals, wie Gwinner schreibt, steht einmal als Genetivform. Die Urkunden besagen:

1. Die Bürgermeister, Schöffen und der Rat zu Frankfurt beurkunden, daß Heintz Grunwalt Weißgerber und Anna seine eheliche Hausfrau an Sewolt (ein andermal Sewalt) Fiol Maler und Katharina seine Hausfrau einen Gulden Gelds jährlicher Gülte auf einem Hause gelegen, um 20 Gulden verkauft haben. In die Galli (16. Okt.) 1453.

2. Sebolt Fyol Maler und Katharina seine eheliche Hausfrau schenken den Gulden Geldes, den sie von der Behausung ihres Schwagers „Heintz Grünwals“ zu Sachsenhausen gelegen, gekauft haben, den ehrsamen geistlichen Herren und dem Komtur des deutschen Hauses zu Sachsenhausen auf alle Jahre. 14. Febr. 1454.

Passavant a. a. O. zitiert die erstgenannte Urkunde zum Jahre 1444; offenbar liegt hier ein bloßer Lese- oder Druckfehler vor. Möglicherweise fußt aber Gwinner an einer

Dieser Conrad Fyol, der 1462 zum ersten Male als Steuerzahler erscheint, Ende 1499 oder Anfang 1500 aber gestorben sein muß, wird bei einer ganzen Reihe von Aufträgen genannt, die ihm nicht nur von der Stadt, sondern auch von auswärts zuteil werden. Immer aber sind es entweder Anstreich- und sonstige dekorative Arbeiten oder Renovationen und Restaurierungen; von selbständigen Arbeiten hören wir nichts [6]).

Unter seinen Arbeiten fallen drei besonders auf: für das Kloster Selbolt übernimmt er die Lieferung eines Schnitzaltars, den er bemalt und vergoldet; und für die Gemeinden Grinda und Mitla, d. h. Gründau und Mitlau zwischen Gelnhausen und Büdingen, erbietet er sich, nachdem er »etliche ire kirchentafeln und getzirde bresthafftig besehen ... ine die zu malen, zu machen und als sich geburte und nach irem vorgeben zu volnfuren«. ... Ja, auch in Frankfurt selbst hat er 1466 zu tun an den »flugeln und unsrer frawen schanke unter dem neuen brückentorne zu malen und zu bessern, als is verbrand was.« ... Und im Rathause hat er ältere figürliche Wandmalereien wiederhergestellt. Wir müssen daraus doch wohl schließen, daß er auch mit Figurenmalerei und Kirchenbildern gut Bescheid gewußt habe. Er wird also im ganzen die Werkstatt seines Vaters, mit Einschluß der Annahme von Aufträgen auf Schnitzereien fortgeführt haben, und der Versuch, nach Werken seiner Hand Umschau zu halten, kann nicht von vornherein als untunlich abgelehnt werden.

Nun ist die Liebfrauenkirche in Frankfurt im Besitz eines Gemäldes auf Holz (H. 1,73 m, Br. 1,60 m), das eine hl. Anna selbdritt darstellt; zurzeit befindet es sich in den Räumen des Städtischen Historischen Museums (Abb. 1). Links von dem hölzernen gotischen, nicht genau in der Mitte befindlichen Thronaufbau mit den drei Hauptpersonen steht auf grau quadriertem Fußboden der hl. Nicolaus mit den drei Kugeln auf seinem Buch, rechts der hl. Martin mit dem verkrüppelten Bettler, der eine Schale mit Geldstücken zu ihm emporhält. Rechts vorn kniend der Stifter in weißem Chorgewande, einen Pelzumhang auf dem linken Arm, das violette (?) Barett zwischen den Händen.

---

späteren Stelle (S. 35), wo er angibt, Heintz Grünewals sei schon 1444 hier angesessen gewesen, auf dieser irrtümlichen Angabe Passavants, obgleich er vorher für die Urkunde selbst das richtige Datum hat. Wofür natürlich bezüglich der Frage selbst nichts entschieden ist.

6) Außer den von Donner-von-Richter namhaft gemachten Arbeiten ist bisher m. W. nur eine hinzugekommen: die Bemalung der neuen Orgel in der St. Bartholomäuskirche, für die er am 1. Januar 1478 4 Gulden erhält. Vgl. R. Jung: Stiftungen Jakobs zu Schwanau und seiner Treuhänder zum Bau und zur Ausschmückung von Frankfurter Kirchen. Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M., Bd. 1, 1908, S. 92.

Über dem Throne, dessen Fialen von der Bildtafel oben durchschnitten werden, lehnen halb sichtbar fünf Engelfiguren: der mittlere mit großen Flügeln. Mit den beiden Nachbarn singt er aus einem Buche: die beiden links und rechts begleiten mit Harfe und Mandoline. Von oben fliegt in flammendem Nimbus die Taube des hl. Geistes herab. Der Grund ist golden und



Abb. 1. H. Anna selbdritt mit Heiligen und Stifter. Frankfurt a. M. Liebfrauenkirche.

durch Rhomben mit eingedrückten, regelmäßig gestellten Punkten gemustert; nach oben verläuft dieses Muster geschweift, jenseits beginnt glattes Blattgold. Die Färbung des der Reinigung bedürftigen, aber sonst tadellos erhaltenen Bildes ist tiefdunkel und gibt mit dem Goldgrund einen eigenartig schweren, gedämpft-prächtigen Gesamteindruck; selbst das Weiß zeigt einen bläulichen Schimmer.

Die links sitzende Maria in rotblondem Haar zeigt unter einem dunklen Mantel mit weinrotem Futter ein grünes gelbgefüttertes Unterkleid, das über den Knien zum Vorschein kommt. Den Brustausschnitt deckt ein dunkelroter Vorstoß, unter dem noch ein ganz zartes Schleiertuch angedeutet ist. Der Christusknabe mit einer Korallenkette um Hals und rechtes Handgelenk greift nach zwei großen, an einem Zweige hängenden Kirschen. Die dem Knaben einen Apfel reichende hl. Anna, mit braunen Augen wie alle Personen des Bildes, hält auf dem Schoße ein sehr sorgfältig und reich miniiertes Gebetbuch: ihre Kleidung ist ähnlich wie die der der Maria: roter Mantel mit warmgrünem Futter; unter dem Mantel dunkles, weinrotes Kleid mit etwas aus der Fläche heraustretender Brokatmusterung. Alle drei Hauptfiguren haben dicke, goldene Nimben mit konzentrischen Kreisen am Rande. Der vom Thron hinten herabhängende Vorhang zeigt reiche goldene Brokatmusterung.

Der hl. Nikolaus erscheint in grüner Casula über der weißen Albe und dunkelrotem Pluviale mit mächtiger Schließe. Der hl. Martin trägt über dem weißen Untergewand ein dunkles Obergewand. Das Pluviale ist ein grüner, gemusterter Stoff mit einzelnen Blumen. Die breiten, roten Streifen sind mit Perlstickereien verziert.

Alles Beiwerk ist tüchtig und sorgfältig gemalt, die grünen Bischofsmützen mit roten, perlgestickten Streifen, von denen die des hl. Nikolaus Majuskelbuchstaben aufweisen; an und für sich deutlich, ergeben sie doch leider keinen Zusammenhang. Die Signatur des Ganzen ist überhaupt eine ungemein große Sorgfalt in fast allen Dingen: nicht nur in den Gewändern, sondern auch in den nackten Teilen der Figuren, ganz abgesehen von der Zubereitung der Tafel, die, wie es scheint, ganz mit Glanzgold belegt ist, nicht nur unter und neben den Figuren, sondern auch unter der Architektur. Vor allem fällt die eingehende Behandlung bei den Händen auf; weniger bei denen der Maria, die vielleicht absichtlich als feiner, arbeitsungewohnt und jung aufgefaßt sind, wohl aber bei der hl. Anna, bei der die dickeren Fingergelenke mit den um sie gelagerten Fältchen genau wiedergegeben werden. Auch bei den Heiligen zur Seite tritt die anatomische Struktur der schlanken, in ihrer Energie fast stählern anmutenden langen Finger, die übrigens frei, vornehm und mit vielem Verständnis bewegt sind, selbst unter den Handschuhen deutlich hervor.

Vorliebe für Darstellung von Schnitzerei zeigen die lebendig dargestellten beiden Postamentlöwen links und rechts und vor allem die je drei männlichen Figuren unter den Baldachinen des Thronaufbaus. Lebhaft bewegt, gestikulierend, zuweilen orientalisch aussehend, mit Turban und krummer Nase stellen sie jedenfalls Persönlichkeiten aus dem Alten Testament dar. Auch die Pluvialschließe des hl. Martin enthält eine thronende Maria mit dem Kinde, der Bischofsstab des hl. Nikolaus wieder drei männliche Figuren und eine Madonna.

Deutlich ist das Streben nach Individualisierung; von der verschiedenen Behandlung der Hände bei den Frauen war bereits die Rede. Auch in den Gesichtern zeigt sich diese, zunächst natürlich wieder bei den Frauen als Gegensatz zwischen älter und jünger, aber nicht nur darin. Bei der hl. Anna ist die kräftig vorspringende Nase leicht gebogen, das Kinn kräftig modelliert, die Unterlippe betont, die Augen sind mehr schlitzförmig; das rechte übrigens in der Verkürzung schlecht; es sitzt schief und zu tief. Marias Augen haben mehr Mandelform, die hochgewölbten Brauen setzen sich in der Linie des Nasenrückens fort. Die Nase springt zwar auch kräftig vor, ist aber gerade, die Lippen zeigen kirschrotes, jugendliches Aussehen.

Auffallender noch ist der Gegensatz zwischen den Heiligen. Nikolaus mit energischem Gesicht, dessen Nase kräftig gebogen herausspringt; in dem geradeaus gerichteten Blicke und der nicht ohne Großartigkeit gegebenen Hand der Typus des stolzen Kirchenfürsten.

Der hl. Martin dagegen mit dem leicht geneigten Kopfe, den weicheren Zügen ohne schärferes Gepräge, dem blasseren Inkarnat, eine »irenische« Natur, ein milder Menschenfreund, als den er sich ja auch beweist.

Dieses Streben nach Individualisierung zeigt sich auch in der Gruppe der Engel. Die drei singenden haben den Mund offen, die spielenden geschlossen, aber auch der Ausdruck selbst in den Gesichtern ist verschieden. Auf und vor dem Thron sind einzelne Blumen und Früchte bis hart an den vorderen Bildrand verstreut. Maiglöckchen, Erdbeeren, Nelken, Kirschen, Steinnelken, Anemonen und sogar Enzian und Alpenrosen, deren Schlagschatten genau angegeben sind.

Fast in der Mitte des ganzen Bildes liegt vorn auf dem Thron ein besonders schönes und großes Exemplar eines Stiefmütterchens, also einer Veilchenart, wie denn auch der botanische Name für sie Viola triplex ist. Als wildes Veilchen ist vielleicht eine kleinere gelbe Blume anzusprechen.

Veilchen heißt nun in der älteren Sprache fiol. Sollten wir hier die redende Signatur eines Mitgliedes der Frankfurter Malerfamilie Fyol vor uns haben? An und für sich liegt es ja nahe, in dem Meister einen Frankfurter Maler zu vermuten; die Meinung Gwinners[7]), das Bild sei niederdeutsch, entbehrt jeder Begründung. Der Gedanke, einmal aufgetaucht, ist nicht gut abzuweisen; immerhin wäre es möglich, daß das Stiefmütterchen nur durch Zufall den übrigen Streublumen zugesellt worden wäre. Dazu kommt aber ein Weiteres.

In der Deutschordens-Kirche in Sachsenhausen bildet die Predella zu einer Kopie des Schülinschen Altarwerkes ein gleichfalls

7) Kunst und Künstler. Zusätze S. 43. Gwinner hält den knienden Donator für den hl. Joseph.

bisher nicht weiter beachtetes Bild; über seine Herkunft ist nur bekannt, daß es 1872 sich in der Sakristei der genannten Kirche befunden habe, also wohl altes Gut der Kirche selbst [8]) (Abb. 2).

Es ist eine Pietà in Halbfiguren (hoch etwa 0,47, breit etwa 1,15 m) und rein malerisch zu dem Feinsten von allem gehörend, was bisher mit Frankfurter Malerei in Beziehung gebracht werden kann. In der Mitte Christus, mit rotem Mantel bekleidet, den links Maria in blaugrünem Mantel und weißem Kopftuch, rechts Johannes, gleichfalls in rotem



Abb. 2. Schmerzensmann mit Maria und Johannes. Frankfurt a. M. Deutsch-Ordenskirche.

8) Wolff und Jung. Baudenkmäler in Frankfurt a. M., I., S. 214. — Der Verwaltung dieser und der noch zu nennenden Kirchen danke ich auch an dieser Stelle für die bereitwillig erteilte Erlaubnis der photographischen Aufnahme und der Wiedergabe.

Mantel, fassen. Beide zeigen ein bleicheres Inkarnat als Christus selbst. Und nun etwas Merkwürdiges: der bräunliche Grund mit schwarzer, rhombischer Musterung zeigt in der Hauptsache in kleineren Feldern ein Lilienmuster; in größeren aber als Mittelstück von Blättern in der Farbe des Grundes, die die in den Ecken stehenden Lilien zum Teil verdecken, blaue kleine Blüten mit gelbem Kelch, die man sehr wohl für Veilchen halten kann. Meist sind sie, wie bei Veilchen, richtig fünfblättrig, hier und da aber vier- und sechsblättrig; freilich sind die Blätter im Kreis angeordnet und von gleicher Größe. Also wenn es Veilchen sind, ist für die dekorativen Zwecke stilisiert worden. Sollte die Verwendung gerade dieser Blumenart, deren Namen eine Frankfurter Malerfamilie jener Zeit trägt, bei beiden Bildern Zufall sein?

Es kommt hinzu, daß zwischen diesen Bildern auch künstlerisch eine Verwandtschaft besteht.

Die geschnitzte Architektur ist bei beiden ähnlich und zeigt die Vorliebe für reichen Goldschmuck. Hier wie dort stehen in Nischen Figuren. Maria zeigt hier, wie dort die hl. Anna, denselben ziemlich reizlosen Typus: die vorspringende Nase, die schweren Augendeckel, das kräftig modellierte Kinn, die betonte Unterlippe. Ebenso Johannes die etwas gebogene Nase wie bei den Heiligen dort, auch bei ihm ist das rückwärts gelegene Auge nicht gut gelungen, wie bei der hl. Anna dort.

Die Mantelschließe hat als Mittelstück eine vierblättrige Blüte von der Farbe des Veilchens, mit einem helleren, wenn auch nicht gelben Fleck in der Mitte; dasselbe findet sich bei der Mantelschließe des h. Nikolaus auf dem Bilde der Anna selbdritt.

Die Darstellung des Schmerzensmannes, in Frankfurt sonst wohl nur bei dem Grabdenkmal des Siegfried zum Paradies († 1386) nachweisbar [9]), ist gewiß häufiger gewesen; in der Cronberger Pfarrkirche erscheint auf einem feinen kleinen Steinrelief des 15. Jahrhunderts der im Grabe vor einer Brüstung stehende Christus; links und rechts je zwei Engel. Zahlreich erhalten sind dagegen die Beispiele dafür in Nürnberg, besonders beliebt bei Epitaphien.

Nebeneinander kommen zwei Auffassungen zu Wort: die eine zeigt Christus nur mit seinem Leiden beschäftigt, an dem gewöhnlich Maria und Johannes teilnehmen, ohne Beziehung zu Stifter oder Beschauer; die andere, pathetischere, zuweilen mit der Gregorsmesse verbunden, läßt Christus die Hände erheben und sie dem Stifter oder Beschauer vorweisen. Der Art sind die Epitaphien der Familie Pömer an St. Sebald, der Walburg Prün-

9) Back: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt a. M. 1910, Taf. IV, 1.

stein (gest. 1434), Peter Rieter und Frau, dann am gewaltigsten im Ehenheim-Epitaph [10]).

Aber noch ein drittes Bild gibt Rätsel auf zu raten. Es handelt sich um die Kreuzigung im Städelschen Institut (Nr. 77; H. 1,47 m, Br. 0,93 m), die schon Weizsäcker der mittelrheinischen Kunst zugewiesen hat; jene Stiftung der Frankfurter Familie Wigand Märckel von Grünau, die selbst in allen ihren Mitgliedern auf dem Bilde auftritt [11]). (Abb. 3).

Maria in blaugrünem Mantel über dunklem, violetten (?) Gewand; der Mantel geht über den Kopf, unter ihm kommt ein weißes Kopftuch zum Vorschein, das in seinem oberen Teil die Haut der Stirn durchschimmern läßt. Die Hände auch hier wohl mit Absicht weich und wenig detailliert. Johannes in hellrotem Mantel über einem kirschroten Gewand aus gröberem Stoffe. Die Füße ganz gut, wenn auch etwas verschwommen weich, mit grünlichem Schatten, ähnlich wie in den Gesichtern der beiden überhaupt. Der Hintergrund mit den verschiedenen Szenen, für den V. von Loga die Bekanntschaft mit dem v. Breydenbachschen Opusculum sanctarum peregrinationum (Mainz 1486) nachgewiesen hat, in rötlich braunen Tönen.

Die Typen des Johannes und der Maria weisen unverkennbar auf das Bild der Liebfrauenkirche zurück. Dieselben langgezogenen Gestalten, die fast das Achtfache der Kopflänge betragen, die Form der gebogenen, wenn auch feineren Nase, wie bei dem Nikolaus dort, die kleinen etwas schlitzförmigen Augen, das feine, weiche blonde Haar, die sorgfältige Ausführung der Hände bei Johannes bis auf das Ausspreizen der einzelnen Finger wie beim hl. Martin.

Auch hier wieder die Nimben mit den konzentrischen Kreisen nach dem Rande zu.

Andrerseits bestehen mit diesem Bilde auch Beziehungen zu dem Schmerzensmann der Deutschordens-Kirche. Der Johannes ist beide Male sehr ähnlich; die gebogene Nase, der heruntergezogene Mund, die Bildung des Halses mit dem vortretenden Adamsapfel und den Fettfältchen. Identisch endlich auch der Mantelverschluß am Hals und das darunter hervorsehende Untergewand; weniger schlagend die in die Stirn hineingewachsenen Haare.

Ganz abweichend dagegen der Christuskörper. Er ist zwar in der Deutschordens-Kirche anatomisch nicht schlecht; das Gesicht aber ist puppenhaft und wenig charakteristisch, die Augen fast mehr schlitzförmig, wie sie

---

[10]) Vgl. E. Redslob: Die fränkischen Epitaphien im 14. und 15. Jahrhundert. Nürnberg 1907, wo allerdings eine klare Scheidung ber Typen vermißt wird.

[11]) Katalog der Gemälde des Städelschen Kunst-Instituts. Abt. 1, Frankfurt 1900, S. 219.

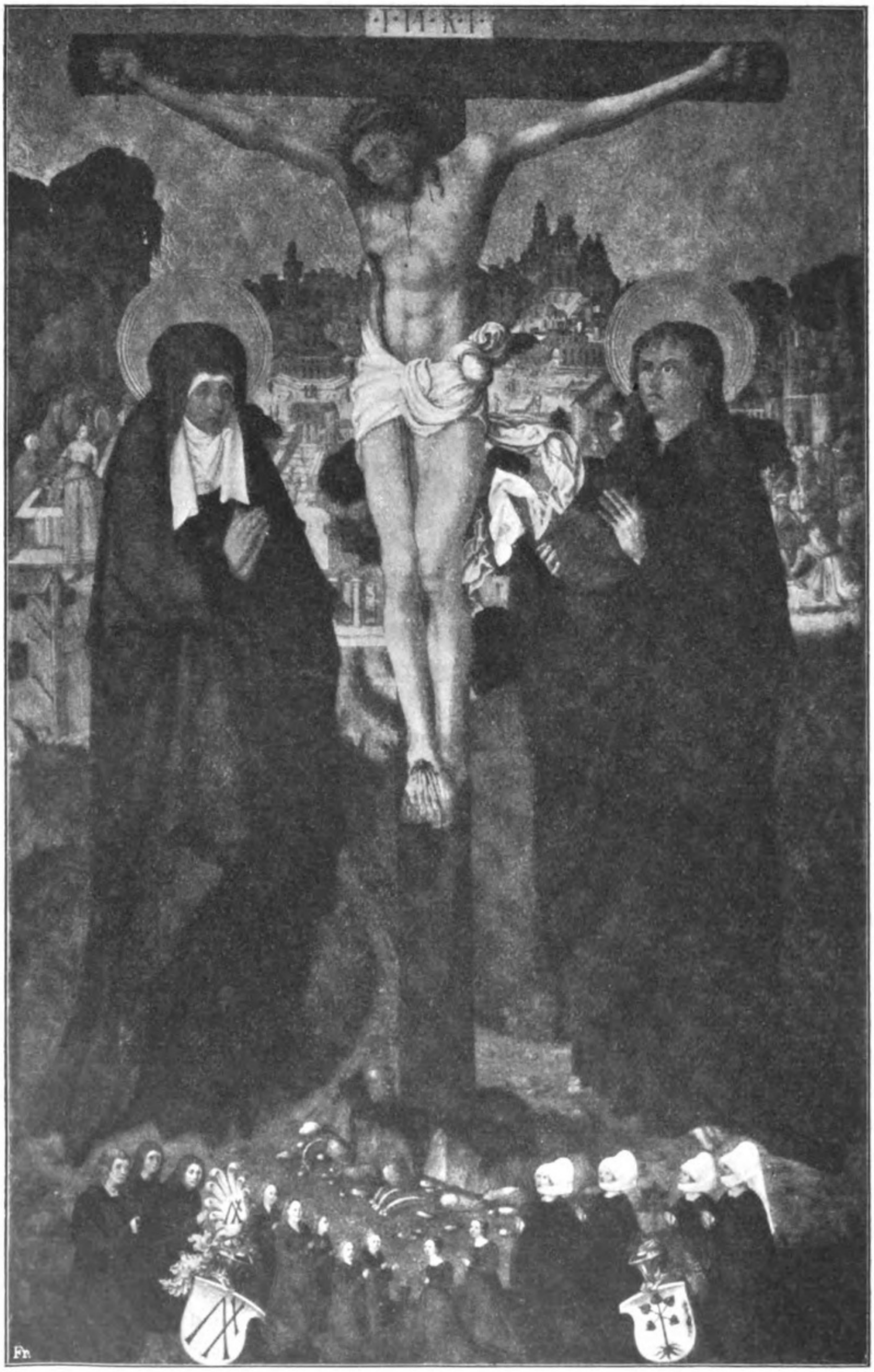


Abb. 3. Kreuzigung. Frankfurt a. M. Staedelsches Institut.
Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Fr. Bruckmann.

später noch Grünewald zu geben liebt, die Brauen hochgezogen und in der Fortsetzung des Konturs der Nase verlaufend. Fast wie ein Schönheitsideal vergangener Zeit, das man aus Pietät festgehalten, während Maria und Johannes mit den größeren Augen und den schweren Augendeckeln schon der neuen Generation angehören. Dagegen im Christus des Städelschen Instituts dieser Typus von Maria und Johannes ins Starke übergeführt; kraftvoll auch im Gesicht mit der energisch gebogenen Nase, den schweren Augendeckeln, den fast horizontal verlaufenden Brauen; das aschblonde Haar weich und fein. Der Körper fast fleischig, Brust und Leib etwas aufgetrieben und in drei voneinander geschiedenen Abteilungen modelliert; kräftig die Zehen. In den Schatten grünlich-bräunliche Schrägschraffierung. Das stark blaugrünliche weiße Lendentuch lang und verschlungen; ähnlich das Mantelende bei Johannes.

In Beziehungen zu dem Bilde im Städel steht eine Kreuzigung in der Frankfurter Weißfrauenkirche (H. 1,46 m, Br. 0,945 m i. L.): auch hier Maria und Johannes in stummem Schmerz, ganz ähnlich in der Haltung (Abb. 4). Maria in blauem Mantel, weißem Kopftuch, Johannes in dunklem Rot; die Nimben mit vertieften konzentrischen Kreisen. Im Vordergrund in kleinen Figuren die Stifterfamilie, im Hintergrund Jerusalem in Fluß- und Berglandschaft eingebettet; im Mittelgrund Christi Einzug in die Stadt, die Kreuztragung und Bestattung. Lufthintergrund mit eingedrücktem Brokatmuster.

Über diese allgemeine Anordnung geht die Ähnlichkeit freilich nur wenig hinaus; die Gestalten sind kürzer, untersetzter, in den Formen gröber; z. B. die Nasenrücken bis zu dem Augenansatz sehr breit, die Augen selbst wieder schrägstehend und schlitzförmig, Johannes mit Korkzieherlocken. Christus in Typus und Haltung sonst dem im Städel verwandt, in der Durchmodellierung des Leibes wahrer. Die Färbung des Hintergrundes ähnlich, aber doch nicht identisch; besonders in den Gewändern entschiedene Farben: Rot, Violett, Blau, neben mehr gebrochenen, die ja bei der Kreuzigung im Städel allein verwendet sind — fast als wäre sie nicht ganz vollendet worden.

Trotz dieser Verschiedenheiten wird ein Zusammenhang zwischen den beiden Bildern kaum geleugnet werden können, und es ist kaum ein Zweifel möglich, daß auch zwischen den vier Bildern ein engerer Zusammenhang besteht. Die beiden erstgenannten müssen wir wohl auch als die älteren ansehen; der Schmerzensmann ist vielleicht das älteste, das um 1480 entstanden sein mag. Als Künstler käme dann, wenn wir an der Identifizierung mit den Fyols festhalten wollten, Konrad Fyol in Betracht. Es mag wenigstens erwähnt werden, daß sich urkundlich für diese Zeit vielfach Beziehungen zwischen der Sachsenhäuser Ordenskommende und



Abb. 4. Kreuzigung. Frankfurt a. M. Weißfrauenkirche.

dem Ort Selbold nachweisen lassen, die dort Besitzungen hatte. Und für Selbold sehen wir Konrad Fyol beschäftigt; ohne daß auf diese Zusammenhänge besonderes Gewicht gelegt werden soll.

Jünger ist wohl die hl. Anna selbdritt, die etwa um 1490 fallen mag; den mit Gold belegten und mit eingedrückten Ornamenten gemusterten Grund finden wir gerade in dem Vertrag mit dem Kloster Selbold ausbedungen. Die Vorliebe für Darstellung von Schnitzereien würde bei einer Werkstatt nicht befremden, die selbst Aufträge auf Schnitzereien ausgeführt hat.

Die Kreuzigung im Städel scheint mir, trotz auffallender Ähnlichkeiten im einzelnen, kaum von demselben Künstler herrühren zu können, der den Schmerzensmann geschaffen, wenn man nicht eine sehr weitgehende Möglichkeit der Entwickelung dieses Malers voraussetzen will. In dem Kruzifixus lebt bereits ein völlig andrer Geist, der kaum nur auf die spätere Entstehung (1492—1502 s. Weizsäcker) zurückzuführen sein wird.

Eine Möglichkeit wäre, daß hier der Sohn Konrads, Hans Fyol, am Werke gewesen wäre; freilich wissen wir von ihm nicht viel: 1477 bekommt er für die seinem Vater bei den Restaurierungsarbeiten im Römer geleistete Hilfe ein nicht unbeträchtliches Trinkgeld, 1487 wird er Bürger, 1494 erhält er 4 Gulden für eine Kruzifixtafel »ober der Ratstoben«; diese Kruzifixdarstellung im Rathaus muß uns in diesem Zusammenhang natürlich besonders interessieren.

Mit einem Worte muß noch auf die konsequente Anwendung des Schlagschattens eingegangen werden, der sich bei der Anna selbdritt überall, bei dem Stabwerk des Thrones, den Perlen am Pluviale des hl. Nikolaus findet; am auffallendsten ist er bei den abgeschnittenen Blumen, bei denen zunächst einen Augenblick verweilt sei. So gebräuchlich dem deutschen Mittelalter das Schmücken des Fußbodens mit frischen Blumen bei festlichen Gelegenheiten ist, so verhältnismäßig selten kommen sie auf kirchlichen Gemälden vor. Die verstreuten Lilien in dem Verkündigungsbilde des Sterzinger Meisters haben ja ihre besondere Bedeutung und können nur mittelbar hier angezogen werden. Anders dagegen bei dem Meister mit der Nelke im Berner Museum, wo, wie sein Name bereits andeutet, einzelne Nelken auf dem Boden herumliegen und sehr deutliche Schlagschatten werfen. Einzelne Blumen sind auch auf der Lukastafel des Peringsdörfferschen Altares sichtbar, allerdings in der Nähe einer Vase mit Blumen, sodaß der Zusammenhang mit ihr doch noch durchschimmert. Aus Oberdeutschland sind auch noch einige andere Beispiele für das 15. Jahrhundert anzuführen: Zwei Nürnberger Bilder des Germanischen Museums (Kat. Nr. 141 und 153) und ein Sippenbild des Meisters von Kirchheim ebendort (Nr. 248); eine oberdeutsche Verkündigung im Münchener National-Museum (Kat. Nr. 280).

Von Kölnern begegnen Stephan Lochner mit seiner Darmstädter Darstellung und der Meister des Marienlebens mit der Verkündigung in der Alten Pinakothek. Aus späterer Zeit in Deutschland wären noch zu nennen, eine Krönung Mariä im Leipziger städtischen Museum[12]), die hl. Anna selbdritt mit Heiligen, von Viktor und Heinrich Dünwegge in St. Viktor zu Xanten, der Thomas-Altar des Bartholomäusmeisters in Köln und das Verkündigungsbild des Sebastian Deig in der Nördlinger städtischen Sammlung. In den Niederlanden der Portinari-Altar des Hugo van der Goes mit seinen Veilchen, der Memlingsche Liebeszauber im Leipziger Museum mit Maiglöckchen und Rosen — die freilich keinen Schatten werfen — und die Kirchenpredigt des Lukas van Leiden in Amsterdam, sowie seine Verkündigung in München. Auch dem Vorkommen des Motivs in den graphischen Künsten müßte noch genauer nachgegangen werden, sehr häufig scheint es hier nicht zu sein. Ganz ähnlich wie auf unserem Bilde der Anna selbdritt findet es sich in einem Formschnitt der 1492 in Mainz gedruckten Cbronik der Sachsen, die uns noch beschäftigen wird; nämlich bei der thronenden Figur des blasenden »Otheberne«.

Die Sorgfalt, mit der der Schlagschatten auf unserem Bilde angegeben wird, scheint in gewissem Sinne für die oberdeutsche Malerei der Zeit bezeichnend zu sein, wenn auch darauf bisher noch nicht im Zusammenhange geachtet worden ist. Am eindrucksvollsten tritt das jedenfalls bei Konrad Witz hervor. Zusammenhänge mit ihm sollen hier nicht etwa konstruiert werden, doch spricht die Verwendung von Enzian und Alpenrosen auf dem Bilde der Anna selbdritt für eine Bekanntschaft des Meisters mit der oberdeutschen Natur. In den Niederlanden tritt der Schlagschatten ja bei der gemalten Plastik auf, und auch sonst in der Eyckschule.

Diese Vorliebe für konsequent durchgeführten Schlagschatten findet sich übrigens auch bei dem Schmerzensmann der Deutschordens-Kirche: bei den Figuren der Architektur; das Licht kommt hier von halbrechts oben. Außerdem bei einigen Werken, deren Frankfurter Provenienz wahrscheinlich ist: einmal auf dem der Art des Hausbuchmeisters nahe stehenden Flügel mit den Heiligen Nikolaus und Georg[12a]), wo die Perlen auf dem Pluviale des einen und das Ende der Mantelquaste auf dem Panzer des anderen kräftige Schatten werfen. Ebenso die Salbbüchse und der Mantel der Maria Magdalena auf einer Grablegung Christi, die aus dem ehemaligen Lokale der Frankfurter Metzgerinnung stammen soll. Von sonstigen mittel-

---

[12]) Ed. Flechsig: Sächsische Bildnerei und Malerei. Leipzig 1910. Lief. 1. Taf. 23.

[12a]) Vgl. O. Lauffer und Chr. Rauch im Hessen-Kunst-Kalender 1907, S. 3 und 1909 S. 13. Hier finden sich übrigens auch die stählernen schlanken Finger wie bei der Anna selbdritt.

rheinischen Malereien sei dafür noch die Anbetung vom Seligenstädter Altar in Darmstadt genannt (Nr. 213). Systematische Einzelbeobachtungen, solcher Art, so uninteressant sie zunächst scheinen mögen, könnten gewiß dazu beitragen, Schulzusammenhänge mit aufdecken zu helfen.

Auch in späterer Zeit kommt die Art, wie auf unserer Tafel die Blumen gestreut sind, auf einem Bilde vor, dessen Frankfurter Herkunft an sich wahrscheinlich ist. Es handelt sich um die bekannte Darstellung im Tempel (Städt. Historisches Museum Frankfurt), die ja samt den näher zu ihr gehörenden Werken die Forschung schon öfter beschäftigt hat. Die zahlreichen großen Streublumen, und nicht nur diese, sondern auch die Perlen an den Gewändern, die Halsketten usw. werfen starke Schatten, wenn ihre Richtung auch keine einheitliche Lichtquelle erkennen läßt. Ein Zusammenhang mit der Anna selbdritt scheint mir nicht zu verkennen zu sein.

So könnte man vermuten, daß diese Blumendarstellung in dem Fyolschen Atelier besonders üblich gewesen wäre, und der Meister der Darstellung im Tempel hätte diese Art, ob in einem engeren Verhältnis als Schüler oder in einem weiteren zu den Fyols stehend, für sein eigenes Werk angenommen. (Vielleicht darf hier auch an Grünewalds hl. Sebastian in Colmar erinnert werden, wo nicht nur die Figur, sondern auch Pfeile, Cordel und Blätter Schlagschatten werfen.)

Gar nicht findet sich dieser Schlagschatten dagegen auf einem Werk, das schon seit langem, seit Scheibler und Rieffel, mit der Frankfurter Darstellung in Tempel in m. E. freilich allzu engen Zusammenhang gebracht wird: ich meine die Anbetung der Könige und die Steinigung des Stephanus in der Mainzer Galerie, auf die näher einzugehen in diesem Zusammenhange zu weit führen würde. Nur e i n e Beobachtung gehört hierher. Auf der Anbetung ist außer einem unbedeutenden weißen Blümchen nichts Blühendes dargestellt; nur von dem braunen Bündel, das der Knappe rechts zuschnürt, hebt sich ab — ein blühender V e i l c h e n b u s c h. Und auf der Steinigung folgen sich von links nach rechts Klatschmohn, ein V e i l c h e n b u s c h, Himmelschlüssel, Akelei. Das kann natürlich Zufall sein, und ich gestehe offen, daß mir das Vorkommen der Veilchen hier eine nur gemischte Freude bereitete. Trotzdem ist eine Beziehung der Bilder auf die Werkstatt der Fyol nicht unmöglich. Konrad käme freilich nicht mehr in Betracht, wohl aber sein Sohn Hans. Die Daten über sein Leben bis zur Jahrhundertwende haben wir oben kennen gelernt; wir können aber sein Leben noch beträchtlich weiter verfolgen. 1510 ist er im Beerdebuch als Hans Fyole meler erwähnt, und 1523 errichtet er mit seiner zweiten Frau Hausfrau Margarethe, die er als Witwe geheiratet hatte, ein gemeinsames Testament, aus dem sich gute materielle Verhältnisse schließen lassen [13]). So wäre es an sich nicht wunderbar, wenn sich in der

[13]) Gwinner, Zusätze S. 24, ohne Quellenangabe.

Nähe des Ortes seiner Wirksamkeit ein Werk aus seinem jedenfalls nicht kurzen Leben nachweisen ließe, mag es nun von ihm selbst herrühren oder nur in seiner Werkstatt entstanden sein. Daß Hans Baldung und Schäuffelein, denen die Bilder zugeschrieben wurden — m. E. in bezug auf Baldung mit größerem Recht als bezüglich Schäuffeleins — zeitweise bei Hans Fyol gearbeitet haben, wäre an sich ja durchaus nicht ausgeschlossen.

Rieffel hat bereits mit vollem Recht auf die Kreuzigung der Außenseite hingewiesen, die Grünewaldsche Züge tragen. Das brauchte nichts Verwunderliches zu haben, wenn Grünewald wirklich in verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Fyols gestanden und bei ihnen als Lehrling oder Geselle gearbeitet hätte; dann könnte sehr wohl ein jüngerer Werkstattsgenosse sich von ihm zu jener Arbeit haben inspirieren lassen.

Diese ist zwar an und für sich durchaus handwerksmäßig, ja fast roh, verrät aber doch schon etwas von dem Geist einer neuen Zeit, die durch Grünewald nach einer bestimmten Richtung hin ihre Ausprägung erhält.

Ein Gewinn wird sich auch bei vorsichtigstem Abwägen aus unseren Untersuchungen ergeben: es sind vier malerische Werke — von anderen soll hier vorläufig nicht die Rede sein — als eng zusammengehörig erkannt worden, die, wenn nicht alle Wahrscheinlichkeit trügt, in Frankfurt, wenn auch vielleicht durch verschiedene Künstler entstanden sind. Die Resultate dieses Betriebes sind nicht überwältigend, wenn auch durchaus achtungswert und gediegen, und wenn sie, besonders die mutmaßlich jüngsten, das Höchste an Frankfurter Kunstleistungen dieser Zeit darstellen, so versteht man, daß im Anfang des neuen Jahrhunderts auswärtige Künstler für die größeren Aufgaben herangezogen werden.

Diese einheimische Kunst hält mit großer Zähigkeit fest, was für die ganze mittelrheinische Kunst der älteren Zeit gilt: »das außerordentliche Gefühl für Fläche«, wie es Back nennt [14]), das jeder stärkeren Verkürzung vorsichtig ausweicht und alles nur in der Fläche ausbreiten und zeigen möchte. Demgegenüber berühren die plastischen Ambitionen, die sich in dem Betonen des Schlagschattens zeigen, eigentümlich, wenn sie auch in einem Atelier, das zugleich Schnitzereien übernimmt, an sich natürlich sind. Aber für eine plastische Gestaltung der Figuren ist dies offenbar von gar keinem Einfluß. Der silhuettenhafte Charakter der Gestalten wird auffallend besonders da, wo Landschaft mit allerlei weiteren Szenen und Figuren hinzutritt.

Auch in Einzelheiten setzt sich die ältere mittelrheinische Tradition fort; die schlitzförmigen Augen (besonders beim Schmerzensmann), deren unteres Lid sich in der Mitte etwas hebt, finden ihre Analogien in der älteren

[14]) Vgl. die ausgezeichneten Ausführungen in seiner Mittelrheinischen Kunst. Frankfurt a. M. 1910, S. 74.

Plastik: Lorcher Kreuztragung, auch bei einzelnen Figuren vom Mainzer Memorienportal. Die fast übermäßig langen Gestalten treten schon im Friedberger Altar auf. Ein »schwacher Sinn für Einzelform und Proportionen« ist auch bei unseren Bildern zu konstatieren.

Noch immer besteht die Neigung, zwischen lebhaften Farben neutrale Flächen einzuschieben; diese Farben sind noch immer Rot und weiches Grün (besonders bei der Anna selbdritt); ein gedämpftes Blau tritt dazu. Der Goldgrund der Nimben und Gründe, der wesentlich für die Gesamtstimmung ist, bleibt ungewöhnlich lange erhalten.

Auch die milde Empfindung stimmt durchaus zu dem durchgehenden Charakter mittelrheinischer Kunst; beim Schmerzensmann, bei der Kreuzigung kein Schmerz, nur Anbetung und Mitgefühl. Der Friedberger und der Siefersheimer Altar sind in ihren Kreuzigungen fast leidenschaftlich dagegen zu nennen. Die Bilder in die gleichzeitige Kunst des Mittelrheins einfügen zu wollen, hätte jetzt kaum mehr als ephemeren Wert, wo wir in Kürze eine Gesamtdarstellung dieser Kunst besitzen werden.

Man wird dazu neigen, in unseren Werken eine ältere und eine jüngere Generation am Werke zu sehen und schwer etwas anderes annehmen können, als einen durch Jahrzehnte fortgesetzten einheitlichen Werkstattbetrieb. Die vorgeschlagene Identifizierung dieser Werkstatt mit den Fyols gebe ich mit allem Vorbehalt als Hypothese, vielleicht führt die weitere Forschung, von der nur erst einige vorläufige Ergebnisse mitgeteilt werden sollten, dazu, mit aller wünschenswerten Sicherheit festzustellen, ob sie nur ein kunsthistorisches Bonmot oder doch etwas mehr sein kann. In einer von dichtem Nebel eingehüllten Gegend muß man alle Wege versuchen, die nur irgendwie gangbar erscheinen.

Ein solcher Versuch kann nun vielleicht auch dazu helfen, den Schleier von einem viel besprochenen Werke zu lüften, das bedeutend früher liegt als die sämtlichen bisher behandelten Bilder; ich meine die Madonna im Paradiesgärtlein im Frankfurter Historischen Museum. Hier treten an sechs verschiedenen Stellen ganze Rudel blühender Veilchen auf; links und rechts von dem sitzenden Christuskinde, links von dem Sitze der Maria, hinter der Schöpfenden und vor den heiligen Jünglingen.

An und für sich würde darauf kein besonderes Gewicht zu legen sein, wenn sich nicht noch vor dem hellen Grund der Mauer neben anderen Blumen Goldlack und Levkoje abhöben, die man früher ebenfalls als Violen bezeichnete [15]). Das kann natürlich Zufall sein, und es wäre gewagt, nur daraufhin als Maler des Bildes etwa den alten Sebald Fyol zu bezeichnen, ganz abgesehen von der Frage: mittelrheinisch oder kölnisch-westfälisch?

---

15) Felix Rosen, Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903, S. 72, Anm. 4. Vgl. S. 78.

Andererseits wird sich eine derartige Häufung von Violarten sonst nicht leicht nachweisen lassen [16]).

Und der Gedanke an Sebald Fyol wird bei diesem Werke, dessen Frankfurter Provenienz wenigstens möglich ist, immer noch eher auftauchen dürfen als etwa bei der Kölner Madonna mit dem Veilchen. Dazu kommt aber noch etwas: auf dem Tische liegen neben einem Apfel zwei Stück Schale, die in eigentümlicher Weise gelegt sind. Sollen sie überhaupt etwas bedeuten, so kann es kaum etwas anderes sein als die Buchstaben SE — selbst auf der Abbildung im Klassischen Bilderschatz leidlich klar zu erkennen. — Also der Anfang des Namens Sebald. Es sei betont, daß der Maler vielfach in den urkundlichen Erwähnungen nur mit seinem Vornamen Sebald vorkommt; ja so sehr scheint dieser der Hauptname gewesen zu sein, daß sein Sohn an einer Stelle als Contze (Konrad) Sebold maler bezeichnet wird [17]). Diese Buchstaben im Zusammenhang mit dem gehäuften Vorkommen der Violen und Violenarten haben doch wohl einige Wichtigkeit, und man müßte an einen recht großen Zufall glauben, der natürlich immerhin möglich ist, wenn wir nicht vermuten wollten, daß wir in dem Bilde ein Werk des Sebald Fyol besitzen. Ja, man wäre versucht, wenn man sehr kühn sein wollte, in dem neben St. Georg sitzenden Ritter mit der goldenen Brünne den dänischen Prinzen St. Sebald zu sehen, also den Schutzpatron des als Maler vorgeschlagenen Sebald, der möglicherweise sich selbst in ihm dargestellt haben könnte; sein Gesicht ist schärfer, vulgärer, man möchte fast sagen individueller als die Idealtypen der übrigen Figuren.

---

[16]) Es ist mir natürlich nicht möglich, das ganze Material an altdeutschen Bildern auf das Vorkommen von Veilchen durchzusehen! Und Folgerungen aus diesem Vorkommen zu ziehen, wäre methodisch zulässig natürlich nur bei Werken, die an und für sich schon mittelrheinverdächtig sind. Zur Steuer der Wahrheit sei z. B. hervorgehoben, das mehrfach auf Werken des Meisters von Frankfurt Veilchenkraut und Veilchen vorkommen, so auf den Bildern in Frankfurt und Berlin. Rosen nennt für das Vorkommen von Veilchen und Veilchenarten außer Italienern fast ausschließlich Niederländer (Hugo van der Goes, Rogier van der Weiden, Memling, Bouts); bei einem Bilde von Timoteo Viti stellt er das Vorkommen eines »vitalba« genannten Gewächses fest, das gewiß eine Anspielung auf den Namen des Malers enthalte (S. 319).

[17]) Donner a. a. O. S. 65.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

St. Beissel, S. J. Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Mit 292 Abbildungen. 8°. (XII u. 678.) Freiburg i. Br. 1909, Herdersche Verlagshandlung. M. 15, —, geb. in Leinwand M. 17,50.

Es ist schwer, eine Kritik zu schreiben über ein Buch wie das vorliegende, dessen Aufgabe, wie die »Einführung« klar und deutlich ausspricht, es nicht ist, »eine Kritik der Marienverehrung der Deutschen zu liefern, sondern nach den besten zeitgenössischen Quellen und unter Benutzung der besten Ausgaben darzulegen, wie in den einzelnen Jahrhunderten die Persönlichkeit und die Wirksamkeit der Gottesmutter von unsern Vorfahren aufgefaßt und geachtet wurden.« Damit ist also ausgesprochen, daß von einem religionsvergleichenden oder mythengeschichtlichen Standpunkte, dessen Geltendmachung gerade auf diesem Gebiete sich von so großer Fruchtbarkeit erweist, keine Rede ist. Der Wert des Buches besteht in erster Linie darin, daß das Material mit einer konsummatorischen Hartnäckigkeit sondergleichen zusammengebracht ist; das Buch will lediglich als Materialiensammlung angesprochen werden. Da es dem Verfasser auf Totalität ankommt, ist jede noch so verschwindend geringfügige Tatsache mit gleicher Liebe behandelt wie das Wichtigste. Unter Ausschaltung von dogmengeschichtlichen Erörterungen und ohne apologetische Tendenzen werden die mittelalterlichen deutschen Quellen der Reihe nach ruhig abgefragt, und ihre Antworten aufs Papier gebracht. Es ist lehrreich zu sehen, wie zwar die grundlegenden Gedanken des Athanasius — wohnte er doch während seiner Verbannung längere Zeit in Trier — und Hieronymus in die deutsche Vorstellungs- und Empfindungswelt eindringen, wie verschiedengestaltig sie aber im Laufe der Zeit werden, je nachdem sie sich in Homilien, Liturgien, Predigten (vgl. besonders Thomas Aquinas, Tauler, Bonaventura, Berthold von Regensburg), Dichtungen, Legenden, Andachtsübungen, Gebeten (Rosenkranz) und Schauspielen aussprechen. Durch die Einwirkungen der

großen und kleinen Orden, Zisterzienser, Prämonstratenser, Dominikaner, Franziskaner usf. verändert sich wesentlich das Bild von der »Gottes-Mutter«. Das 8. Jahrhundert gibt Belege für die Anrufung Marias als Mittlerin und Fürsprecherin; vom 10.—13. Jahrhundert sind Marienerscheinungen häufig. Bis in die Karolingische Zeit hinein ist Maria mehr Gegenstand bewundernder Liebe und Verehrung, von da ab rückt sie immer kräftiger in das Zentrum religiöser Andacht ein. Ihre Verehrung wird auch besonders populär durch die Ritter des Deutschen Ordens, die sich ihrem Dienste weihten. Daß es nicht ohne groteske Geschmacklosigkeiten abging, liegt auf der Hand, und der Verfasser liefert auch hierfür Beispiele. Man darf heute noch dem Passauer Anonymus des 13. Jahrhunderts Dank wissen, wenn er seine Zeit vor »falschen und unglaublichen Mariengeschichten« nachdrücklichst warnte.

Für den eigentlichen Kunsthistoriker hat das Buch mehr die Bedeutung eines Nachschlagewerkes. Seine Benützung wird durch ein treffliches Sachverzeichnis erleichtert. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Kapitel über die Haupttypen der Marienbilder in Byzanz (S. 71), die sog. Lukas-Bilder (S. 20, 48, 72), die Marienbilder der einzelnen Jahrhunderte und die Entstehung der Flügelaltäre, über die Verfasser sich mit E. F. A. Münzenberger bereits in seinem Werke: »Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands« ausgesprochen hat. Man wird sich bald davon überzeugen, daß seit 1909, dem Erscheinungsjahre der Arbeit, wertvolle Beiträge zur Ikonographie Marias veröffentlicht wurden. Zu den Darlegungen über die Marienreliquien hätten die Artikel der »Civiltà cattolica« 1889, I, 18 zitiert werden können, auch wäre nützlich gewesen die Kenntnis von K. Benraths Aufsätzen in den »Theologischen Studien und Kritiken«, 1886, und K. F. Klöden: »Zur Geschichte der Marienverehrung«. Daß die Denkmäler des östlichen Deutschland relativ zu kurz gekommen sind, ist eine Erkenntnis, die die Lektüre dieses Buches wiederum auslöst.

Hugo Kehrer.

Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlass **Gustav Ludwigs,** herausgegeben von Wilhelm Bode, Georg Gronau, Detlev Freiherrn v. Hadeln.

Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, vierter Band. Bruno Cassirer, Berlin 1911.

Der vorliegende Band ist die Erfüllung einer Dankespflicht und eine Erinnerungsgabe an Gustav Ludwig, den zu früh verstorbenen Erforscher der venezianischen Kunst. Die von Wilhelm Bode angeregte

Sammlung für eine würdiges Grabdenkmal Ludwigs hat zu dem schönen Ergebnis geführt, daß auch dies literarische Denkmal in würdiger Weise erscheinen konnte.

Aus dem reichen Urkundenmaterial, das Ludwig in zehnjähriger Arbeit aus den venezianischen Archiven gefördert hatte, wählte man die Dokumente über die venezianischen Künstler für diese Publikation aus, denn nicht nur diesen hatte Ludwig bei seinem Forschen seine Aufmerksamkeit zugewandt, sondern seine Absicht war, aus den Urkunden eine genaue Kenntnis des Lebens und Treibens der Venezianer der Renaissance zu gewinnen.

Ursprünglich in England in erfolgreicher Praxis als Arzt tätig gewesen, war er durch ein gichtisches Leiden gezwungen, in der milden Luft Venedigs Erholung zu suchen, und hatte sich hier mit unermüdlichem Eifer der Kunstgeschichte gewidmet.

Und zwar schien ihm die Kunstgeschichte als historische Wissenschaft nur möglich, wenn eine systematische Durchforschung der Archive der kritischen Betrachtung vorausging.

Welche Fülle von neuen Erkenntnissen auf dem Gebiete der venezianischen Kunst wir seinem Forschen verdanken, das zeigen nicht nur seine Veröffentlichungen in den Jahrbüchern der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, nicht nur sein groß angelegtes Werk über »Carpaccio«, sondern jeder seit den neunziger Jahren erschienene größere Galeriekatalog gibt in seinem Abschnitte über die venezianische Kunst zahllose mündliche oder schriftliche Mitteilungen Ludwigs wieder, die er ohne Rücksicht darauf, ob er sie selbst noch für eine Publikation verwerten konnte oder nicht, freigebigst zur Verfügung stellte.

Das Vorwort mit der Entstehungsgeschichte des Bandes hat Wilhelm Bode geschrieben. Georg Gronau, des Toten Freund, schildert seine Bedeutung und sein Ende.

In die Herausgabe der zahlreichen Dokumente teilten sich Gronau und Detlev Frh. v. Hadeln. Und zwar übernahm Gronau die Bearbeitung der Dokumente über die venezianischen Bildhauer und Architekten, sowie die Beiträgez um Anonymus Morellianus, Hadeln die Nachrichten über die venezianischen Maler, Miniaturisten und Mosaizisten.

Zur Biographie des Jacomo Sansovino werden mehrere Zahlungen für Arbeiten an der Loggietta des Campanile aus den Jahren 1560—67 mitgeteilt. Von dem Architekten Antonio Abondio, dem Erbauer von S. Giovanni Elemosinario, erfahren wir, daß er in der Nacht vom 26. zum 27. November 1549 gestorben ist.

Es folgen die genaueren Angaben über die Ausführung der Priuligräber in San Salvatore durch Maestro Bostolo Calziner Taipietra, 1575.

Zu dem Anonymus Morellianus druckt Gronau die Testamente und Inventare des Nachlasses von Andrea Odossi, dem berühmten Sammler, ferner das Testament des Gabriel Vendramin und das Nachlaßinventar des Alessandro Ram ab, die uns einen höchst interessanten Einblick in den Besitz eines vornehmen venezianischen Hauses und dessen Reichtum an Kunstschätzen tun lassen.

Leider nennt das Inventar der Sammlung des Andrea Odossi, dessen Bildnis von Lorenzo Lotto in Hampton Court bewahrt wird, nicht die Künstlernamen der Bilder und Skulpturen, doch bildet es eine wichtige Ergänzung und Bestätigung der Angaben des Michiel.

(Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf die kleine Statuette einer Frau aufmerksam machen mit dem Becken zu ihren Füßen, aus dem Besitze des Odossi, die auf dem Bilde in Hampton Court hinten rechts zu sehen ist und die in veränderter Gestalt auf den Bildern eines jungen Bildhauers von Angelo Bronzino in den Uffizien und im Louvre sich wiederfindet. Eine plastische Nachbildung ist mir noch nicht bekannt geworden.)

Es folgen die Urkunden über die Abschätzung der Bilder im Besitze der Chiara Sanuda durch Battista Franco und Polidoro da Lanciano vom Jahre 1556, doch fehlen auch hier die wichtigen Angaben der Künstlernamen, so daß es kaum möglich sein wird, die Bilder zu identifizieren.

Sehr reich sind die Nachrichten, die Hadeln über die venezianischen Maler bringt.

Von Giovanni Bellini finden sich mehrere Notizen, die sich auf seine Werke, so auf die Pala in San Francesco della Vigna, beziehen.

Girolamo Dente, oder wie er sich in den Urkunden nennt, Hieronymo, ist um 1510 geboren, und wie Ludwig bereits früher hypothetisch ausgesprochen hatte, seit 1525 etwa im Atelier Tizians tätig gewesen.

Von Jacobello del Fiore finden sich mehrere Testamente seiner Angehörigen, die zeigen, daß die Familie sehr wohlhabend gewesen sein muß.

Der von Zanetti genannte Maler Paolo de Franceschi oder de' Freschi sind in Wirklichkeit zwei Personen, von denen Paolo de Freschi erst nach 1602 starb, während der uns bekannte Paolo de Franceschi 1596 starb. Von seinen Werken sind uns erhalten die »Einschiffung des Dogen Sebastiano Ziani« im großen Ratssaale des Dogenpalastes und eine bezeichnete »Pietà« in der alten Pinakothek in München.

Über Battista Francos Feindschaft mit seinem ehemaligen Freunde, dem Mailänder Kristallschneider Giuliano Taverna, erfahren wir ausführliche Details.

Sein natürlicher Sohn Giacomo Franco vermacht in seinem Testamente vom Jahre 1620 seinen Freunden, darunter dem Maler Tizianello, Galena Fiovine und Guielmo seine Bilder, darunter ein Porträt Tintorettos, eine Pietà und ein Porträt des Palma und Landschaften des Lodovico Fiamengo.

Niccolò Frangipani besteht wieder aus zwei Persönlichkeiten, einem Niccolò di Matteo aus Padua und einem 1555 geborenen Niccolò di Niccolò aus Friaul. Über die Zuschreibung einzelner bezeichneter Werke an die einzelnen Künstler ist sich Hadeln noch nicht im klaren.

Camillo Mantovano, der 1537 in Pesaro tätig gewesen, stammt, wie wir aus einem Dokumente vom Jahre 1547 erfahren, aus der Familie der Capelli, sein Bruder Bernardino war ebenfalls Maler, seine Schwester Ganzemia mit dem Xylographen Niccolò Boldrini vermählt. Er starb am 13. Oktober 1568.

Parrasio Michele, den uns Ridolfi als sehr wohlhabenden Dilettanten, der sich durch gute Weine Aufträge verschaffte, schildert, scheint nicht so reich gewesen zu sein und erhielt Aufträge für den Dogenpalast. Hadeln verspricht »eine Ehrenrettung« dieses Malers an anderer Stelle.

Zu dem Oeuvre des Francesco da Milano (Francesco Figini oder Pagini) tritt die datierte »Taufe Christi« 1530 auf dem Hochaltar von S. Giovanni in Serravalle. Hadeln schreibt ihm noch zu: Madonna mit Heiligen in Anzano bei Serravalle, »Anbetung der Hirten« in San Martino zu Conegliano, eine »Pietà« aus San Francesco in Conegliano im Depot der Akademie zu Venedig.

Von dem Maler des Triptychons »Madonna mit Kind und Heiligen« in der Pinakothek zu Bologna, von dem wir noch nichts wußten, Francesco Pelosio, erfahren wir durch ein Testament einer Verwandten, daß er um 1474 lebte.

Zu den von Biadego veröffentlichten Dokumenten über Antonio Pisano tritt eines hinzu, das über seine Anklage durch den Staatsanwalt Näheres aussagt.

Von Giuseppe Porta, genannt Salviati, werden Dokumente über seine Arbeiten in Venedig, in der Sala del anticollegio usw. veröffentlicht.

Eine große Anzahl von Notizen beschäftigt sich weiter mit Jacomo und Domenico Tintoretto.

Tizians Episode der Herstellung des Bildes der »Schlacht bei Cadore« und sein Konflikt mit Pordenone wird uns durch eine Notiz vom 6. März 1520 geklärt.

Francesco Torbido hat für die Scuola della Trinità vier Bilder im Jahre 1550 vollendet, ein weiteres wird ihm aufgetragen. Tintoretto hat den Zyklus vollendet; der »Sündenfall« und »Kains Brudermord« in der venezianischen Akademie gehören wohl zu diesem Zyklus und sind vor November 1553 entstanden.

Paolo Veronese ist schon am 14. Januar 1555 in Venedig wohnhaft. Notizen über die Ausschmückung der Bibliothek, für den Hof der Prokuratien und die Scuola dei Mercanti bei Santa Maria del Orto sind hinzugefügt.

Auf die Nachrichten über die unbedeutenderen Miniaturisten und Mosaizisten einzugehen, erübrigt sich hier.

Hanns Schulze.

I. **Baum.** Ulmer Kunst (Stuttgart und Leipzig 1911).

Das Buch setzt es sich zur Aufgabe, durch knappe Einführung und reichen Tafelschatz der Ulmer Kunst zu der Popularität und Wertung zu verhelfen, die sie ihrem Stande nach verdient. Zweifelsohne konnte dies nicht besser erreicht werden als durch eine billige Publikation der Ulmer Kunstwerke selbst. Es ist aber das große Verdienst I. Baums, in richtiger Erkenntnis seiner Absichten seine Wahl getroffen zu haben. Die rein wissenschaftlichen Fragen konnten bei der Kürze des Textes eigentlich nur gestreift werden, und der Verfasser bemüht sich, den größeren Kreisen, für die das Buch nun doch einmal berechnet ist, die Lektüre nicht durch unnötigen Ballast zu erschweren. Er wahrt sich trotzdem den verschiedenen Streitfragen gegenüber eine ausgesprochene Haltung und wird es sich wohl vorbehalten, auf die oft — im Interesse des Buches — apodiktisch geäußerten Urteile bei anderer Gelegenheit noch zurückzukommen und sie eventuell zu begründen. Aus diesem Grunde ist es nicht angebracht, sich den in dem Buche als facta gegebenen Ansichten gegenüber zu äußern; zumal ich allen wesentlichen Punkten durchaus zustimme. Mit dem Ausbau der Kirche »ennet feld« und dann vor allem mit der Grundsteinlegung des Münsters im Jahre 1377 beginnt die Geschichte der Ulmer Kunst. Der Verfasser schildert kurz die Baugeschichte des Münsters, des Rathauses und anderer hervorragender Bauten. Es wird nun die Kunstblüte des 15. Jahrhunderts bis zu ihrem Sinken durch die Rivalität Augsburgs und im folgenden Kapitel sehr feinsinnig die Stilwandlung und Größe des 15. Jahrhunderts dargetan. Nach einer kurzen Charakteristik der Wandlung des plastischen Stiles bis

zum Eintreten der Kunstweise Hartmanns folgt eine eingehendere Untersuchung über die Entwicklung und die Werke Hans Multschers. Namentlich dem, was über Multschers Anregungen durch Ulm, selbst über seine Doppeltätigkeit als Maler und Bildhauer gesagt ist, und den Nennungen seiner Werke, stimme ich vollkommen zu. Die Werke Syrlins d. Ä. und Hans Schüchlins werden in den beiden folgenden Kapiteln aufgezählt und treffend charakterisiert. Nach einer Würdigung der Kunstweise und Arbeiten I. Ackers und I. Stockers widmet der Verfasser mit vollem Rechte B. Zeitblom wieder eine tiefgehendere Betrachtung. Besonders angebracht ist die schärfere Hervorhebung der Beziehungen Zeitbloms zu Martin Schongauer. War Zeitblom nicht im Anfange der neunziger Jahre der angesehenste Meister, der Schongauerschen Geist vermitteln konnte? Ich denke, man sollte darum seinen etwaigen Einflüssen auf den jungen Dürer (Blaubeuren?) ebenso nachgehen, wie man den Hausbuchmeister mit größter Aussicht auf Wahrscheinlichkeit jetzt in Ulm zu lokalisieren versucht. Mit Recht betont Baum, das 15. Jahrhundert als die Zeit der wahren Ulmer Kunstblüte. Was ein Syrlin d. J. — trotz seiner Bingener Statuen — ein Michel Erhart, Nicklaus Weckmann, Christophorus Langeisen, Daniel Mauch, ja selbst, was ein Martin Schaffner geschaffen haben — ist nicht mehr ulmisch — und nicht mehr auf der Höhe. Mit einem Kapitel, das M. Schaffner und dessen Beziehungen zu Augsburg, das ja Ulms Stellung im Anfange des 16. Jahrhunderts in der Kunst übernimmt, gewidmet ist, schließt die Einführung des Buches.

Dr. *V. C. Habicht.*

Mainzer Zeitschrift. Zeitschrift des Römisch-germanischen Zentralmuseums und des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer. Herausgegeben von der Direktion des Römisch-germanischen Zentralmuseums und dem Vorstande des Mainzer Altertumsvereins, Schriftleitung: Professor E. Neeb, Mainz. Jahrg. V, 1910, der neuen Folge der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer. Mainz 1910, in Kommission bei L. Wilckens, gedruckt bei Phil. v. Zabern, Großh. Hess. Hofdruckerei, Mainz.

Inhalt: I. Zur Einrichtung des Römisch-germanischen Zentralmuseums in Mainz. Bringt die Denkschrift des Vorstandes des Museums an das Reich, Hessen und die Stadt Mainz und Gesuche um Beitragsgewährungen an die deutschen Staaten, Provinzialverbände und Altertumsvereine (von Direktor L. Lindenschmit) sowie ein Schreiben an die Mainzer Bürgermeisterei über die Neuaufstellung der Sammlungen des R.-G. Zentralmuseums. Das letztere, von Direktor Schumacher verfaßt, gibt die Grundsätze, die bei der neuen Aufstellung befolgt worden

sind, und begründet namentlich die Scheidung in Schau- und Studienräume.

II. Beiträge zur Topographie und Geschichte der Rheinlande, von K. Schumacher; nämlich: »Der Ringwall auf dem Donnersberg«; »Buconica = Nierstein«; »Auf den Pfaden des Ausonius«; »Von der Stadt der Nibelungen« (Topographisches und Baugeschichtliches über das frühmittelalterliche Worms); »Kloster Lorsch an der Bergstraße« (über die Gründung, die Lage, den Bau des Klosters 767—774; es haben sich neuerdings auch römische Baureste dort gefunden).

III. Zur Baugeschichte der ehemaligen Deutschordens-Kommende (jetzt Großh. Palais) zu Mainz, von E. Neeb. Mit 10 Abbildungen, 2 Beilagen und 1 Tafel.

IV. Georg Krafft, ein Mainzer Erzgießer des ausgehenden Mittelalters, von Franz Theodor Klingelschmitt. Mit 1 Abbildung im Text und 1 Tafel.

V. Zur Geschichte des Kesselhakens, von Eduard Brenner.

VI. Zu den ältesten germanischen Personennamen, von G. Werle-Darmstadt.

VII. Berichte über die Vermehrung der Sammlungen des Mainzer Altertumsvereins für die Jahre 1906 bis 1909, von L. Lindenschmit. Mit 1 Tafel (u. a. einige mittelalterliche und spätere Skulpturen).

VIII. Jahresbericht des R.-G. Zentralmuseums, 1909/10.

IX. Ausgewählte Neuerwerbungen des R.-G. Zentralmuseums an Originalaltertümern, von Friedr. Behn. Mit 1 Tafel und 5 Abbildungen im Text (zumeist antike Gefäße und Geräte).

X. Literarische Anzeigen und Besprechungen.

Die eigentlich kunstgeschichtliche Ausbeute des Heftes ist in den Aufsätzen III und IV enthalten. Neebs ausgezeichnete Abhandlung gipfelt in dem Nachweise, daß der kurfürstliche Oberbaudirektor Franz Anselm Anton Freiherr v. Ritter zu Grünstein der Baumeister der Kommende ist. Diese Erkenntnis gründet sich u. a. auf die Inschrift eines 1902 gefundenen Dachschiefers aus dem Jahre 1732. Gurlitt hatte Maximilian v. Welsch als den Baumeister in Anspruch genommen (Gesch. des Barockstils in Deutschland, 1889). Am Kapellenpavillon scheint der Baumeister des Deutschordens, Franz Josef Roth aus Mergentheim, mitgewirkt zu haben. Es zeigt sich immer mehr, daß Ritter einer der hervorragenden Baukünstler der Zeit war. Er hat auch den ersten Entwurf zum Bruchsaler Schloß geliefert (Hirsch,

Das Bruchsaler Schloß, 1910). Reiches Urkundenmaterial, zwei Aufnahmen des Verfassers und mehrere Textabbildungen sind der Untersuchung beigesteuert. Der Aufsatz über Georg Krafft rührt von einem jüngeren Mainzer Historiker und Kunsthistoriker her. Er geht von den vier prächtigen Messingkandelabern aus 1509 in St. Stephan zu Mainz aus. Der Gießer ist Georg Krafft (gest. 1512), entworfen hat sie der Maler Hans Abel von Ulm, der — wie ich anmerke — 1494, 1497, 1500 und 1502 in Frankfurt urkundlich ansässig ist. Von Georg Krafft rührt (nach der Inschrift) auch eine Glocke der katholischen Kirche in Oberursel bei Frankfurt aus 1508 her. Er wird identifiziert mit dem 1500—1507 in den Kirchenfabrikrechnungen von St. Stephan vorkommenden Glockengießer Georg von Speyer und dem ausweislich seines Grabmals bei St. Quintin in Mainz M·CCCCC·X·· (1512 oder 1515 kann es nur heißen) verstorbenen »Meister Jorge. buchssenmeister in meintz«. Georg (also wohl Georg Krafft) von Speyer hat eine Glocke in Herrnsheim bei Worms 1482, eine in St. Martin zu Bingen 1490, ferner Glocken in Friedberg (Hessen), in St. Stephan zu Mainz gegossen. In einer Anmerkung berichtet Klingelschmitt über eine in den Fabrikrechnungen von St. Stephan gebuchte Zahlung von drei Goldgulden und 12 Albus für ein Kreuz dem »Meister hansen Backoffen dem bildsnytzer«. Die ergebnisreiche und geschickte Arbeit erweckt den Wunsch, dem Verfasser auf dem noch so spärlich bebauten Gebiete der Mainzer Kunstgeschichte öfter zu begegnen. *F. R.*

Skulptur.

J. Six, Hendrik de Keyser als Beeldhouwer. Amsterdam 1910, 4°; 47 S., 33 Abbildungen. Im Jahresbericht 1909-10 des Koninklijk Oudheidkundig Genootschap zu Amsterdam.

Die holländische Bildhaukunst ist ein bislang so wenig durchforschtes Gebiet, daß man jeden Beitrag dazu mit Freuden begrüßen muß; im Zusammenhang ist dieselbe bekanntlich, wenn man von dem heute schon veralteten Werke Gallands absieht, überhaupt noch nicht behandelt worden; und das Werk von A. Pit, das allerdings einen Überblick über die Entwicklung der Bildhaukunst in Holland bietet, behandelt nur die im Niederländischen Museum in Amsterdam befindliche Kunst; mit einem sehr wichtigen Zeitabschnitt beschäftigt sich dann A. Weissmann in dem großen Werk »Amsterdam in de zeventiende eeuw«, wo die Amsterdamer Plastik des 17. Jahrhunderts der Gegenstand ist. Von neueren Einzeldarstellungen aus diesem Gebiet haben wir nur die Monographie über Rombout Verhulst, der aber infolge seiner vlämischen Abkunft, die sich auch in seiner Kunst nicht ver-

leugnet, nicht als reiner Holländer gelten kann. Mit dem größten holländischen Bildhauer überhaupt, mit Hendrik de Keyser, macht uns nun J. Six in der angezeigten vorzüglich illustrierten Studie bekannter, die in dem Jahresbericht des »Oudheidkundig Genootschap« über 1909 veröffentlicht ist. H. d. K. war bekanntlich nicht nur der erste holländische Bildhauer seiner Zeit, sondern auch der bedeutendste Baumeister, an dessen Tätigkeit in Amsterdam noch heute zahlreiche charakteristische Bauten erinnern; obwohl er sich bei seinen Säulen, Pfeilern, Bekrönungen und Frontons ausschließlich der Renaissanceformen bedient, wie sie in den Niederlanden durch die holländische Ausgabe des Serlio durch Pieter Coeck van Aelst (1550) in Gebrauch gekommen waren, so findet man noch viel Reminiszenzen an die frühere einheimische Bauweise. In Amsterdam baute er von öffentlichen Gebäuden die Zuiderkerk (1603—1614,) den Montalbansturm und den Haringpakkersturm, das Ostindische Haus, das Arsenal (alle 1606), die Börse (1608—1613), das Haarlemer Tor (1615), den Regulierturm (heute Münzturm, 1619—1620) und endlich die Noorderkerk und die Westerkerk (1620), über der Ausführung des letzteren Werkes starb er jedoch und der Bau wurde erst 1638, allerdings mit Abweichungen von seinem Entwurfe, vollendet; außerhalb Amsterdams ist der Umbau des Delfter Rathauses nach dem Brande von 1618 von ihm [1]). Während wir nun über die Bautätigkeit de Keysers durch das Werk von de Bray, Architectura moderna, Amsterdam 1631, wo seine wichtigsten Schöpfungen beschrieben und abgebildet sind, gut unterrichtet sind, so schweigen die zeitgenössischen Schriftsteller über seine Tätigkeit als Bildhauer fast völlig; er wird zwar von Dichtern jener Zeit, wie Vondel und Hooft, auch als Bildhauer gepriesen, aber seine Werke werden nicht genannt; die einzigen Werke, die urkundlich beglaubigt werden, sind das Grabmonument für Wilhelm den Schweiger in Delft, das Standbild des Erasmus und die Reliefs am Bergtor zu Deventer. — Die Nachrichten über seinen Entwicklungsgang sind recht spärlich; ob de Keyser z. B. im Ausland gewesen ist, etwa in Frankreich oder den südlichen Niederlanden, darüber hat auch Six nichts in Erfahrung bringen können; mit Sicherheit wissen wir nur von einer 1607 im Auftrag und auf Rechnung der Stadt Amsterdam nach London unternommenen Reise, die wahrscheinlich den Zweck hatte, für den Bau einer Börse in Amsterdam die Londoner Börse zu studieren; im folgenden Jahre wurde dann mit dem Bau in Amsterdam begonnen. An verschiedenen Werken seiner Spätzeit weist nun Six überzeugend französischen oder durch

[1]) Eine sehr ausführliche Studie über den Baumeister H. d. K. mit vorzüglichen Abbildungen findet sich in der Zeitschrift »Bouwkunst« (s'Gravenhage bei Mouton & Co), 1909, von A. W. Weissmann.

Frankreich vermittelten italienischen Einfluß nach; auch müssen de Keyser nach Six die üppigen Frauengestalten von Rubens und außerdem die Laokoon-gruppe bekannt gewesen sein, denn in der von Six de Keyser zugeschriebenen Statue der Raserei ist deren Einfluß deutlich merkbar; und ein Laokoon wird auch in dem Testament von de Keysers Witwe erwähnt.

Doch hält Six eine Reise nach Frankreich zur Erklärung des so offensichtlichen französischen Einflusses nicht für durchaus erforderlich; er meint, daß ihm die Kenntnis dieser Kunst, so wie die des Merkurs von Giovanni da Bologna auch durch mündliche Beschreibungen hätte vermittelt werden können; aber diese Vorstellung dürfte wohl kaum haltbar sein; dazu ist die Übereinstimmung oft zu groß. Wir wissen nur von einer Reise, die der gleichaltrige Sohn seines Utrechter Lehrers Cornelis Bloemaert, der junge Abraham Bloemaert (1580 oder 1581) nach Frankreich unternahm, wo er sich drei Jahre aufhielt. Nun sind aber gerade der »Ruhm« von Biard und der Merkur von Giovanni da Bologna viel später, nämlich erst 1598 entstanden. — Diese verschiedenartigen Anregungen hat nun de Keyser ganz selbständig verarbeitet; Six legt hierbei besonderen Nachdruck auf de Keysers Neigung zu malerischer und dekorativer Behandlung, wie sie vor allem in dem bewegten Faltenwurf der allegorischen Figuren an dem Delfter Grabmonument zum Ausdruck kommt. Six bereichert das Werk de Keysers um zwei untereinander stilistisch sehr weit von einander abstehende, aber in ihrer Art sehr bedeutende Schöpfungen, um die Gestalt der Raserei, die in früheren Zeiten den Hof des Amsterdamer Irrenhauses (Dolhuis) schmückte und sich jetzt im Rijksmuseum befindet (Nr. 133 des Katalogs der Skulpturensammlung) und die Porträtbüste eines älteren Mannes, die er im Kaiser Friedrichs-Museum entdeckte. Die erste Zuschreibung hat jedoch bisher noch keine volle Zustimmung gefunden, und auf der Etiquette des Standbildes liest man noch die Aufschrift: unbekannt, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, und im Katalog heißt es: n i c h t n a c h 1 5 9 1. Die übrigen Werke sind entweder urkundlich beglaubigt oder müssen aus stilkritischen Gründen de Keyser als sicher zugesprochen werden. Ich will im folgenden kurz den Entwicklungsgang des Künstlers aus der nicht immer sehr klaren und übersichtlichen Sixschen Darstellung herauszuschälen suchen.

Hendrik de Keyser wurde am 15. Mai 1565, und nicht 1567, wie de Bray in seiner Architectura moderna und nach ihm Galland annehmen, in Utrecht geboren; er war ein Schüler des Architekten und Bildhauers Cornelis Bloemaert, von dessen Bildhauerarbeiten wir jedoch nichts kennen; 1595 wird de Keyser zum Stadtsteinmetz und Bildhauer der Stadt Amsterdam ernannt. In diesem Jahre entsteht seine erste Arbeit, das innere Tor des »Rasphuis«, das mit einem kleinen Relief in Medaillonform, einen Tripp-

weber an der Arbeit darstellend, verziert war. Aus dem Jahre 1599 stammt die Gedenkmünze auf einen gewissen A. van Goorle, die auf der Vorderseite dessen Brustbild, auf der Rückseite die allegorischen Gestalten von Honos und Virtus zeigt, wobei ihm offenbar die Kehrseite der Münze Galbas (Cohen 89) zum Vorbild gedient hat. 1601 folgt das nicht mehr erhaltene Grabmonument für den Arzt Pieter Hoogerbeets in Hoorn, das wir uns wahrscheinlich als eine einfache Gedenktafel, in der Art der später entstandenen, für den Admiral van Heemskerck zu denken haben. In das Jahr 1603 verlegt dann Six das Relief an dem äußeren Tore des Zuchthauses (Rasphuis), im Gegensatz zu Weissmann, der es für eine frühe Arbeit des Künstlers aus dem Jahre 1595 hält; das Tor mit dem Relief ist noch heute in Amsterdam zu sehen, es steht am »Heiligeweg« und gibt Zugang zu einer Badeanstalt. Dargestellt ist der Zuchtmeister »Raspyn« auf einem mit Raspholz beladenen Wagen, der von sechs wilden Tieren gezogen wird; in diesem Werk sind gute Partien, aber die Meisterhand verrät es noch nicht. Aus dem Jahre 1604 stammt der St. Martinsbecher der Haarlemer Brauergilde, für den de Keyser die Holzmodelle der Figuren lieferte, während Goltzius die Reliefs an den Seitenflächen entwarf; die Treib- und Ziselierarbeiten führte Ernst Jansz van Vianen aus. Auf dem Deckel des Pokals ist der hl. Martin zu Pferd dargestellt, seinen Mantel zerteilend, vor ihm der einbeinige Krüppel. Six rühmt an dieser Gruppe besonders die seelische Vertiefung im Ausdruck des Bettlers, der etwas an Callotsche Figuren erinnert (Meaune 697 und 713), dieselben aber durch Tiefe der Auffassung weit übertrifft und sogar Rembrandt hinter sich läßt.

Laut der Inschrift entstand 1606 die im Niederländischen Museum in Amsterdam befindliche polychromierte Terrakottabüste eines jungen Mannes; die Zuschreibung stützt sich hier auf die stilistische Verwandtschaft mit der in derselben Sammlung bewahrten Marmorbüste des Weinküfers Vincent Jacobscz Coster, die 1608 datiert und mit dem Monogramm H. D. K. versehen ist. In das dazwischenliegende Jahr 1607 sind zwei künstlerisch weniger bedeutende Werke zu setzen, nämlich die Gedenktafel für Heemskerck in der »Alten Kirche« in Amsterdam, wo sich der Künstler nur auf einige Masken, einen Totenkopf und die Darstellung der Seeschlacht bei Gibraltar, in der Heemskerk fiel, beschränkt hat, und ferner das Marmorrelief über dem Tor des Spinnhauses, das sich jetzt über dem Tor des Armenhauses in der Nieuwe Kerkstraat befindet, wo wir in der Mitte die Zuchtmeisterin sehen, zu ihren Seiten zwei weibliche Insassen der Anstalt, die eine am Spinnrocken, die andere mit dem Ausbessern eines Fischnetzes beschäftigt, auf die letztere fährt die Aufseherin mit einer Geisel los. Aus dem Jahre 1609 ist das Sandsteinrelief am Leprosenhaus, das arg gelitten hat; dargestellt sind hier ein stehender Mann und eine stehende Frau in gewöhnlicher

Tracht. 1614 beginnt dann de Keyser mit seinem Hauptwerk, dem Grabmonument für den Begründer des holländischen Staatswesens, für Wilhelm den Schweiger, in der Neuen Kirche in Delft.

Hat sich nun de Keyser bisher in seinen Arbeiten so gut wie unbeeinflußt von fremder Kunst gezeigt, so ist dieses Werk ohne die französische Kunst aus dem Ende des 16. Jahrhunderts beinahe undenkbar, aber auch der italienischen Kunst ist manches Motiv entlehnt. Wir haben an diesem Denkmal fünf allegorische weibliche Figuren und zwei Porträtdarstellungen des Prinzen; derselbe liegt einmal tot mit gebrochenen Augen in langem Mantel auf seinem Sarkophag, zu seinen Füßen sein Hund; dieses Grabmal wird überdacht von einem von Säulen und Pfeilern getragenen tempelartigen Bau, an dessen vier Ecken in Nischen die allegorischen Gestalten der Religio, der Fortitudo, der Justitia und der Libertas stehen; vor dem Sarkophag ist der lebende Prinz, im Harnisch, sitzend, dargestellt, über demselben steht, nur auf e i n e r Fußspitze, die beflügelte Fama, die Tuba blasend; die beiden Denkmäler des Prinzen sind aus Marmor, die übrigen Figuren aus Bronze. Die Fama zeigt sowohl mit dem Merkur des Giovanni da Bologna wie mit der »Renommée« von Biard im Louvre innige Verwandtschaft, alle drei Figuren stehen auf der linken Fußspitze, etwas nach vorn übergebeugt, in lebhafter Bewegung, den rechten Arm in die Höhe vorwärtsstreckend, und das rechte Bein nach hinten erhoben; Merkur und Renommée nackt, die Fama bekleidet; und die Kindergesichter, auf denen die Fama steht, sind wieder abhängig von dem Windstoß, der den Merkur trägt. In der „Religio« geht einiges letzten Endes auf Michel Angelo zurück, so die Weise, wie sie den Fuß auf den Eckstein Christus setzt und wie sie die Bibel hält; natürlich ist alles koketter und malerischer geworden. Ebenso unterscheidet sich die Fortitudo von der gemalten Barbara von Palma Vecchio, mit der sie in der Haltung übereinstimmt, durch die malerische Stoffbehandlung, und für die Justitia hat Ponce Jacquiau als Muster gedient, nur ist der Faltenwurf wieder de Keysers eigene Erfindung. Merkwürdig ist dann auch, daß die Stellung der vier Tugenden an den vier Ecken die gleiche ist wie bei den Bronzefiguren Ponce Jacquiaus an dem Grabe Heinrich II. und der Catharina de Medicis von Germain Pilon in Saint-Denis (1570). Doch fehlt allen diesen Vorbildern, was für das Werk de Keysers so charakteristisch ist, die reiche, malerisch behandelte Drapierung. Außerdem ist hier noch das Grabdenkmal der Königin Elisabeth von England (1606) nicht ganz ohne Einfluß geblieben. Ganz selbständig zeigt sich de Keyser dagegen in den beiden Figuren des Prinzen; zu dem toten Prinzen ist uns noch die Tonskizze erhalten, die sich im Niederländischen Museum befindet (Nr. 179); diese Skizze zählt Six mit Recht zu den Meisterwerken unseres Künstlers; er stellt sie als Einheit sogar über die ausgeführte Marmorfigur,

wenn auch der marmorne Kopf mit den gebrochenen Augen den Kopf der Skizze durch Größe und Schlichtheit der Auffassung weit überragt; trotz kleiner Verschiedenheiten im einzelnen besteht kein Grund, die Marmorfigur de Keysers Sohn Pieter zuschreiben zu wollen, der im Testament seiner Mutter nämlich mit der Vollendung des Grabdenkmals beauftragt wird; im Gegenteil ist nach Six die ruhende Marmorfigur de Keysers reifstes Werk. Was nun die Entstehungszeit der einzelnen Teile des Mausoleums betrifft, so fällt die Arbeit an den allegorischen Figuren und dem sitzenden Prinz in die Jahre 1614 bis Anfang des Jahres 1619, zuletzt kommt dann der ruhende Prinz. Nebenher gehen nun aber noch andere Werke; so verlegt Six in das Jahr 1617 die Figur der Raserei und die Berliner Porträtbüste. Die Raserei ist eine lebensgroße weibliche Figur, fast ganz nackt, die Gewandung ist herabgeglitten und schlingt sich nur noch um einen Schenkel, sie steht da mit gekrümmten Knien und rauft sich mit vor Wahnsinn und Leiden verzerrtem Gesicht die langen Haare. An dem hohen Sockel sind an den vier Seiten die lebensgroßen Köpfe von Wahnsinnigen dargestellt. In ihrem Körperbau, ihren vollen, schweren Formen, »diesen Gliedermaßen kolossaler Weiblichkeit«, erinnert die Raserei an die Hexen von Baldung Grien, noch mehr aber an die Frauengestalten seines Zeitgenossen Rubens, und in der naturalistischen Behandlung des Nackten kündigt sich Rembrandt an; in der Stellung und Haltung aber ist dieses Werk ein Spiegelbild der Laokoonstatue. Daß die Zuschreibung und die Datierung dieses Werkes auf Widerspruch stößt, habe ich schon erwähnt. Six übersieht keineswegs den großen Abstand zwischen der Raserei und den allegorischen Gestalten in Delft, die nach ihm ungefähr gleichzeitig sind; er weist selbst auf die so verschiedene Behandlung der Draperie, die hier so breit gehalten ist, ohne die scharf-kantigen Flächen der Bronzefiguren; er erklärt die Verschiedenheiten aber aus dem verschiedenen Material und der so verschiedenen Bestimmung der Werke. Stilistisch mit der Raserei verwandter, besonders mit den Köpfen am Sockel, ist nun die im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindliche Büste eines Mannes von mittlerem Alter, die dort als von einem unbekannten Meister inventarisiert ist; dieselbe zeigt außerdem in der Behandlung des Haares, der Augenbrauen und besonders des Auges und der Nasenspitze große Übereinstimmung mit dem ungefähr gleichzeitigen Kopf des lebenden Prinzen; die höchst einfache Kleidung, der schmale Kragen und das knopflose Wams weisen nun allerdings, wie Six selbst zugibt, eher auf das Jahr 1600. In diesem schlichten und sprechenden Bildnis sieht Six ein Gegenstück zu der gesunden und kräftigen Porträtkunst der gleichzeitigen Miereveld, van der Voort und Moreelse. Aus den Jahren 1618 und 1619 haben wir Bildhauerarbeiten von mehr untergeordneter Bedeutung an zwei Stadttoren, die antik drapierten Cäsarenköpfe von

Nero und Antoninus Pius an dem Hafentor in Dordrecht, und das Relief mit zwei geharnischten Landsknechten, die von Kanonen und aufgerichteten Waffen flankiert werden, über dem ehemaligen »Bergtor« in Deventer, das jetzt im Garten des Rijksmuseums steht.

Andere kleinere Arbeiten, die de Keyser in Delft, während er mit dem Grabmonument und dem Wiederaufbau des ausgebrannten Rathauses daselbst beschäftigt war, ausführte, sind das Standbild der Justitia, das die Fassade des genannten Rathauses krönt, und der Porträtkopf am Tor der Lateinschule, wahrscheinlich den Begründer dieser Schule Wolricus Lithodomus darstellend. Aus dem letzten Lebensjahre de Keysers (1621) stammt dann das Standbild des Erasmus in Rotterdam; dasselbe wurde, da de Keyser schon am 5. Mai starb, ebenso wie das Grabmonument in Delft, von seinem Sohne Pieter vollendet; doch muß dessen Anteil an diesen beiden Werken, schon nach der geringen Bezahlung, die er dafür erhielt, als sehr gering angesehen werden; übrigens läßt die ganze Behandlung der Figur deutlich Hendrik de Keyser als ihren Schöpfer erkennen. Im Gegensatz zu Galland und Weissman findet Six diesen Erasmus ein »mächtiges Werk«. — Am Schluß seiner Studie wirft Six die Frage auf, warum der Bildhauer de Keyser keine Schule gemacht und die Bildhauerei in Holland nicht dieselbe Blütezeit erlebt habe, wie die Malerei; denn wenn man de Keyser in seiner schlichten sachlichen Porträtkunst etwa mit Miereveld und Moreelse vergleichen kann, so fehlen doch in der Bildhauerei Meister von der Bedeutung eines Hals oder Rembrandt. Die Ursache dafür ist nun in dem strengen Kalvinismus des Volkes zu suchen, das in Bildhauerwerken römische Abgötterei sah; so mußte das Grabdenkmal de Keysers für Pieter Hoogerbeets in Hoorn auf das Drängen der fanatischen Menge entfernt werden und brachte auch die Aufstellung des Erasmusstandbildes in Rotterdam die orthodoxe Bürgerschaft in große Erregung, die zwar unterdrückt wurde, aber noch 1672 so stark aufloderte, daß das Standbild zu seinem eigenen Schutz fünf Jahre lang verborgen gehalten werden mußte.

M. D. Henkel.

Malerei.

Tom Virzi. Raphael and the portrait of Andrea Turini. London, David Nutt, 1910. 135 S.

Die Raphaelliteratur hat sich abermals um ein Schriftchen vermehrt, dessen Zweck es ist, ein bisher unbekanntes Gemälde als Werk des Urbinaten zu erweisen. Auch wenn nicht das vorsichtig gefaßte Vorwort von Herbert Cook es uns sagen würde, erkennt man sofort, daß jugendlicher Enthusiasmus bei der Niederschrift dem Autor die Feder geführt hat. Das Bild, das dem

Leser vorgestellt wird, unbekannten Bewahrungsortes und Besitzers (daß Autor und Besitzer identisch sind, errät man leicht), ein schönes Beispiel cinquecentischen Porträtstils, stellt einen jüngeren Gelehrten mit einem Hündchen dar; ein Spiegel wirft die Figur des Mannes, im Profil gesehen, zurück und zeigt zugleich (falls die Reproduktion nicht täuscht) den Gefährten, zu dem er lebhaft gewendet ist.

Per exclusionem sucht der Autor den Meister des Bildes herauszufinden und führt uns rapid in mehreren Abschnitten, die sich angenehm lesen, durch alle Schulen Italiens und skizziert nacheinander die Hauptmeister. Nachdem Giorgione, Tizian und Sebastiano, Andrea und Pontormo abgelehnt sind, geht er über, Raphaels Bilder mit dem Porträt des Unbekannten zu vergleichen; mit enthusiastischer Freude entdeckt er überall Beziehungen.

Und nun kommt der entscheidende Schlußabschnitt, dessen Argumentation etwa so verläuft: Raphael war mit Baldassare Turini von Pescia befreundet und hat zweifellos dessen jüngeren Bruder gekannt, berühmten Philosophen und Arzt. Das Buch, das links hinter dem Mann sichtbar wird, trägt die Inschrift AVIC — das heißt Avicenna, und in dem zweiten, offenen Buch kann man deutlich die lateinische Ausgabe des Philosophen erkennen. Den Avicenna zitiert Andrea Turini gern in seinen Schriften; er trägt das Kostüm des Pisaner Professors. So ist der Ring geschlossen: der Dargestellte ist Andrea Turini und Raphael der Maler.

Es ist kaum nötig, die Schwäche dieser Argumentation weiter aufzudecken. Interessanter ist die Frage nach dem Autor des wirklich schönen und eindrucksvollen Bildes, der, ohne die Farben zu sehen, nicht leicht sich bestimmen läßt. Aber sollte der Verf. im Verlauf seiner Ausführungen nicht dicht an der Wahrheit vorübergegangen sein? *G. Gr.*

Hanns Schulze. Die Werke Angelo Bronzinos. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1911 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 81). 21 u. XLVI S. mit XXI T.

Den Hauptteil des Buches nimmt der sehr ausführlich angelegte Oeuvrekatalog ein, während in den einleitenden Abschnitten kurz die Biographie des Bronzino erzählt und eine Charakteristik seiner Kunst gegeben ist. In dem biographischen Absatz ist das schon bekannte Material kurz resümiert, ohne daß unsere Kenntnisse erweitert werden. Eine systematische Durchsicht des Archivio Mediceo für die Zeit Cosimos I würde für Bronzino (wie für die anderen Künstler, die im Auftrag des Herzogs tätig waren) zweifellos eine reiche Nachlese geben, um so mehr, als die Korrespondenzen dieser Zeit lückenlos erhalten sind.

Der Katalog gibt einen Begriff von der ausgedehnten Tätigkeit des Meisters namentlich im Porträtfach. Er entspricht den billigen Anforderungen, indem eine exakte Beschreibung mit Farbenangaben von Notizen über die Literatur begleitet ist. Nicht vieles wird dem Verf. nachzutragen sein, und nur bei wenigen Attributionen fühlt man sich zu abweichender Meinung veranlaßt. So anläßlich des männlichen Bildnisses im Pal. Corsini in Florenz von 1540 (T. XI); es ist ganz anders im Stil, wie Bronzinos Porträts dieser Epoche, von denen Verf. ja die schönsten und berühmtesten abbildet. Auch der bei Bronzino ungewöhnliche Durchblick durch das Fenster auf die Landschaft sollte stutzig machen, dann die trübe Färbung; endlich die flauen Hände. Nicht anschließen kann ich mich auch der Zuschreibung der grandiosen Pietà, die früher am Eingangspfeiler in Santa Trinita hing und dann in die Akademie kam, an Pontormo. Ich meine, hier muß man Vasari, der als Augenzeuge das Entstehen miterlebte, Glauben schenken, um so mehr, als die Zuschreibung gewisser Bilder zwischen Pontormo und Bronzino immer noch schwankt. So gibt Berenson noch in der letzten (dritten) Auflage der »Florentine Painters« das Frauenporträt in Turin an den Lehrer, das Bildnis Guidobaldos II im Pal. Pitti ebenfalls, wenn auch jetzt dubitativ, wo sich doch bei letzterem die Provenienz aus Urbino schlüssig erweisen läßt und damit die Identifizierung dieses mit dem Bildnis Bronzinos, von dem Vasari wußte, annähernd sichergestellt werden kann. Das vom Verf. nur nach Waagen als 1837 bei E. Solly befindlich aufgeführte Bild einer Dame mit ihrem Sohn scheint jetzt in New York bei Mrs. Gould zu sein; auch Havemeyer und Mrs. Gardner besitzen Bildnisse von Bronzino. Ein sehr bedeutsames Porträt in der städtischen Sammlung in Bamberg — es stellt einen Medailleur Cosimos I. dar, vielleicht den Domenico Poggini — hat ganz kürzlich Bassermann-Jordan bekannt gemacht. *G. Gr.*

José Cascales y Muñoz. Francisco de Zurbarán, su época, su vida y sus obras. **Madrid 1911.**

Dieses vor kurzem erschienene und von der kgl. spanischen Akademie der schönen Künste von San Fernando, dem ihm beigegebenen Bericht zufolge, sehr günstig beurteilte Werk erfüllt endlich ein schon lange gehegtes wirkliches Bedürfnis der Kunstwissenschaft. Die Kunst Zurbaráns hat man, um die Wahrheit zu sagen, quasi nur im Vorbeigehen beurteilt. Keine Monographie, ja nicht einmal eine seine Werke wenigstens teilweise behandelnde Einzelstudie von wissenschaftlicher Bedeutung war bisher herausgekommen. Vorgänger und Zeitgenossen, von denen Zurbaráns Kunst beeinflußt worden sein konnte, waren nicht nachzuweisen. Wohl hat man davon geredet (Ceán Bermúdez z. B.), er habe sich an der Kunst Caravaggios

inspiriert; in seinen Werken ist aber kaum ein Zusammenhang mit diesem Künstler nachweisbar, und geschichtliche Fingerzeige dafür gibt es auch nicht.

Bei dieser Sachlage ist es nun sehr interessant zu hören, daß man, wie die von Sr. Rodríguez Marín im Sevillaner Protokollarchiv entdeckte und von dem Autor beigebrachte Tatsache beweist, seit Palomino selbst nicht einmal gewußt hat, wer der wirkliche Lehrer Zurbaráns gewesen ist, daß es nämlich der Stickereimaler (pintor de imaginería) Pedro Díaz de Villanueva war und nicht, wie man bisher glaubte, Juan de las Roelas. Ebenso war man über die Stätten seiner Wirksamkeit sehr im unklaren. Schon Ceán Bermudez hat im Gegensatz zu Palomino die Unwahrscheinlichkeit eines nochmaligen längeren Aufenthalts in Fuente de Cantos, des Künstlers Vaterstadt, nach seiner Sevillaner Zeit hervorgehoben; es hätte sonst wenigstens irgendein Werk von seiner Hand oder irgendeine auf die zweite Anwesenheit bezügliche Notiz in den Pfarrbüchern des Orts zu finden sein müssen. Diese Argumentation wird durch die Forschungen des Sr. Cascales y Muñoz als berechtigt erwiesen und mit ziemlicher Sicherheit und reichlichen Daten dargetan, daß Zurbarán in der fraglichen Zeit in Llerena in Estremadura, dem alten Regina Turdulorum, lebte, das er dann später, wie bekannt, mit Madrid vertauschte.

Das Kapitel »El pintor á través de sus cuadros« ist eine sorgfältige Studie über die Produktion des Künstlers und seine Persönlichkeit, die in dem kräftigen Realismus, der die spanische Kunst charakterisiert, einen glänzenden Platz einnimmt. In einem weiteren Kapitel gibt der Autor eine Zusammenstellung von Urteilen zahlreicher älterer und neuerer Kunstkritiker und Künstler über die Kunst Zurbaráns, von denen das eigens für dieses Werk geschriebene Urteil des zeitgenössischen spanischen Kunsthistorikers José Villegas hervorzuheben ist. Das Buch des Sr. Cascales y Muñoz ist schließlich auch insofern sehr wertvoll, als es einen nahezu vollständigen Katalog der Werke Zurbaráns mit Angabe der Aufstellungsorte — Kirchen, Klöster, öffentliche und private Sammlungen des In- und Auslandes — gibt. Die ihm beigegebenen 60 Photogravüren nach den besten Werken des Künstlers bieten ein gutes Anschauungsmaterial dar.

Ferdinand Ackenheil.

Ausstellungen.

Kritische Bemerkungen über die Ausstellung holländischer Gemälde im Tuileriengarten in Paris, April—Juli 1911.

Beim Besuch dieser Ausstellung mußte man klagen: weshalb wurde sie nicht fünf oder zehn Jahre früher gehalten, als die Kann-Sammlungen noch existierten, Adolph Schloß und der alte Graf Mnizsech noch lebten und so vieles anderes noch nicht den Weg über den Ozean gegangen war! Jetzt rief sie in erster Linie den Gedanken wach, daß Paris im letzten Jahrzehnt in bezug auf holländische Bilder noch gründlicher geplündert worden ist als London und England, denn solche unermeßlichen Kunstschätze, wie dort immer noch vorhanden sind, besitzen in Frankreich doch eigentlich nur die Rothschilds, die nicht leicht etwas Bedeutendes zu Ausstellungszwecken hergeben.

Trotzdem war sehr viel Gutes und Schönes vereinigt, besonders aus den Sammlungen Jules Porgès, Madame André, Léon Bonnat, d'Erlanger, v. Schlichting, Lehmann, de Jonge, Potocki und Warneck.

Der Zweck der folgenden Zeilen soll nicht eine ästhetische Besprechung sein, sondern nur für die Wissenschaft die Resultate einer stilkritischen Prüfung festzulegen, auch nachdem die Bilder wieder in alle Winde zerstreut worden sind. Ich zitiere die Nummern der zweiten Ausgabe des Katalogs.

Nr. 9, E. Boursse, Frau mit Kind. War ein sehr charakteristischer Brekelenkam.

Nr. 10, A. Brouwer, Lebensgroßes Selbstporträt. Ich glaube nicht an die Richtigkeit der Benennung weder des Künstlers noch des Dargestellten.

Nr. 22, A. Cuyp, Hühnerbild. Schien mir eher ein Gysbert de Hondecoeter. Jedenfalls ist es eins jener Bilder, in denen beide Künstler sich sehr nahe kommen.

Nr. 29, Jean le Ducq, Familiengruppe mit Hunden in einer Landschaft. Dies Bild war ein charakteristischer Jacob Duck.

Nr. 32, G. v. d. Eeckhout, L'apparition de l'Ange à Jacob. Dies war genau dieselbe Darstellung von Gideon mit dem Engel, die von

Ferd. Bol radiert worden ist (Bartsch Nr. 2). Bild und Radierung gehören daher zusammen. Ersteres ist sicher nicht von Eeckhout, aber zeigt ebensowenig die charakteristische Malweise von F. Bol. Es bleibt daher nur übrig, es Kopie nach der Radierung Bols zu nennen. Aus welcher Zeit die Kopie stammt, wage ich nicht zu entscheiden.

Nr. 35, A. de Gelder, La diseuse de bonne aventure. Stellt Vertumnus und Pomona dar. Die Malweise und Auffassungsweise sind viel früher als de Gelder. Es ist ein Rembrandtschüler aus der Bol-Victors-Flinck-Gruppe. Ich halte es für ein Werk Govert Flincks.

Eine nicht numerierte Landschaft mit einer Bogenbrücke bei einer Stadt hieß Joris van der Hagen, war jedoch ein Gerrit Berckheyde.

Besonders gut war Frans Hals vertreten. Mehrere entzückende Kinderköpfchen und ein wundervolles männliches Porträt in Lebensgröße stritten um den Vorrang. Merkwürdig, daß gerade das schwächste Kinderköpfchen (Nr. 54) zur Reproduktion auf dem Umschlag gewählt wurde, und da nicht einmal das ausgestellte Exemplar, welches rund ist, sondern das viereckige im Museum in Dijon. Beide sind Kopien nach dem wunderbaren Rundbildchen in der Freiherrl. v. Oppenheimschen Sammlung in Köln. Zu meinem Bedauern habe ich das Dijoner Exemplar in meinem Kataloge noch als echt aufgeführt, da mir die Identität mit dem weitaus besseren Exemplar in Köln nicht bekannt war. Auch das eine Porgèssche Köpfchen (Nr. 46) kommt noch einmal vor: im Museum in Glasgow. Nach den Abbildungen scheinen beide Exemplare gleich gut und Originale.

Nr. 47, F. Hals, Das sogenannte Selbstporträt von Frans Hals. Es ist merkwürdig, daß dies in so vielen alten Kopien und Repliken vorkommende und seit Houbrakens Radierung in der Grooten Schouburgh als Selbstporträt geltende Bild gar keine Ähnlichkeit zeigt mit dem authentischen Selbstbildnis auf dem Haarlemer Schützenbilde vom Jahre 1639. Doch kann es nach Tracht und Malweise nicht viel später als dieses entstanden sein[1]).

Nr. 48, derselbe, Männliches Bildnis. War ein unzweifelhafter und sehr charakteristischer kleiner Gerard ter Borch.

Nr. 49, derselbe, Der Mulatte. Stimmt genau überein mit dem Kasseler Exemplar, ebenso wie ein im Museum in Budapest ausgestellter Mulatte eine Replik desjenigen der Sammlung A. Thieme in Leipzig ist. Trotz aller guten Eigenschaften kann ich mich nicht entschließen, in diesen sklavisch den Originalen nachgeahmten Repliken eigenhändige Wiederholungen zu sehen.

[1]) Dagegen finde ich, daß das herrliche Malerbildnis der Sammlung H. C. Frick in New York sehr gut mit dem Haarlemer Porträt zusammengeht, während Moes grade entgegengesetzter Meinung ist.

Nr. 53, derselbe, Lachendes Kind. Ist eine recht schwache, unangenehme Kopie eines Jan Miense Molenaer in Hampton Court, der früher auch Frans Hals zugeschrieben wurde.

Nr. 55, derselbe, Der Mandolinenspieler. In bezug auf dies Bild habe ich, irregeführt durch die verschiedenen mir zugegangenen Mitteilungen, in meinem Katalog eine Verwechslung begangen: das von mir unter Nr. 82 beschriebene echte Exemplar ist das hier ausgestellte, während die Sammlung Vincent die von Porgès und Agnew stammende, wie mir gesagt wurde, erst in neuerer Zeit in England angefertigte Kopie enthält.

Nr. 59, derselbe, Trinkender Mann. Es ist erstaunlich, wie man eine derartige schwache Kopie eines bekannten Bildes als Frans Hals ausstellen kann. Das Original, von Beurnonville stammend, ist in der Sammlung de Weerth in Paris.

Nr. 66 und 66bis, B. v. d. Helst, Damenbildnis und Doppelbildnis. Beide werden mit Unrecht dem Künstler zugeschrieben.

Nr. 67, J. v. d. Heyde, Vue d'une Ville hollandaise. Stellt die Jesuitenkirche in Düsseldorf dar und ist eine bekannte Kopie nach dem Bilde im Mauritshuis. G. Salting hat sie eine Zeitlang besessen.

Nr. 73, M. Hobbema, Die Wassermühle. Eine schwache, besonders in der Farbe unangenehme Kopie nach dem Bild im Brüsseler Museum.

Nr. 75, M. de Hondecoeter, Der Hühnerhof. Eine alte Kopie nach dem Bilde der Dresdener Galerie, Kat.-Nr. 1301.

Nr. 76, Thomas de Keyser, Mutter und Tochter (0,67 × 0,57). Ein merkwürdiges Bild, über das ich mir schließlich nicht ganz klar werden konnte. Sicher ist, daß das neben der Mutter stehende Mädchen genau kopiert ist nach dem lebensgroßen Mädchenbildnis von Govert Flinck im Mauritshuis (Vermächtnis des Tombe). Vermutlich ist die Mutter auch irgendwoher kopiert. Es ist mir jedoch noch nicht gelungen, sie zu finden. Das Ganze ist vermutlich ein modernes Pastiche.

Nr. 79bis und ter, derselbe, Männliches und weibliches Bildnis. Sind sehr charakteristische Werke von Hendrik Pot[1]).

Nr. 83, N. Maes, Essende alte Frau. Prof. Dr. W. Martin machte mich mit Recht darauf aufmerksam, daß dies Bild eine genaue Wiederholung ist eines Brekelenkam in der Gallery von Dulwich College, Kat.-Nr. 50.

Nr. 84, derselbe, La petite Dentellière. Ist keine Spitzenklöpplerin, sondern eine Näherin. Soweit es unter Glas zu beurteilen war, war es kein Original, sondern vermutlich eine Kopie nach einem etwas größeren Bilde des Künstlers. Die Technik erinnert an die von Nr. 76.

[1]) Diesem Künstler gehört auch das stehende männliche Bildnis, welches unlängst von H. Burg in den Monatsheften für Kunstwissenschaft als Porträt des Palamedes durch A. Palamedes publiziert worden ist.

Nr. 87. Miereveld, Männliches Bildnis. Die Zuschreibung entbehrt jeder Berechtigung.

Nr. 97 und 98, Antonio Moro, Damen- und Herrenbildnis. Schienen mir beide nicht von Moro und wohl auch nicht von derselben Hand.

Nr. 104bis, A. v. Ostade, Malerwerkstatt. Eine Kopie entweder nach der Radierung B. 32 oder nach dem schönen Gemälde der Dresdener Galerie, Kat.-Nr. 1397.

Nr. 106bis, Isaac van Ostade, Die Schlittschuhläufer. Ich erkenne den Meister hierin nicht. Vielleicht von K. Beelt oder W. Kool?

Nr. 109, P. Potter, Viehlandschaft. Eine unglaubliche Zumutung, daß der Besucher dieses schwache Bild als einen Potter anerkennen sollte!

Nr. 110 und 110bis, Anthony van Ravesteyn, Damenbildnisse. Anthony v. Ravesteyn kommt hier auf keinen Fall in Betracht, höchstens Johannes. Von diesem könnte 110 allenfalls sein, dagegen ist 110bis ein unzweifelhafter Paulus Moreelse.

Nr. 112, Rembrandt, Die Alte mit der Bibel. Das Bild war die große Enttäuschung der Ausstellung. Während es 1898 in Amsterdam und 1899 in London noch allgemein bewundert wurde, stürzte es hier von seinem Piedestal zur Erde. Es hat alle Eigenschaften eines das große Publikum bestechenden Bildes, eines »Blenders«, Komposition, Färbung, Stimmung. Es paßt aber in keine Schaffensperiode Rembrandts recht hinein und ist dessen Malweise aus verschiedenen Perioden nachgebildet. Das Gesicht ausführlich und im Anklang an sorgfältig ausgeführte Bildnisse von Rembrandts Mutter: im Kostüm breite Pinselstriche, die den Eindruck der Spätzeit des Künstlers hervorrufen sollen. Das Bild ist um 1775 in Belgien radiert worden. Der Stich gibt die Maße seiner Vorlage an und diese sind diejenigen unseres Bildes. Ich halte es für wahrscheinlich, daß es nicht sehr lange vorher entstanden ist.

Nr. 113, 114, derselbe, Bildnisse von Rembrandts Bruder Adriaen und seiner Frau. Abgesehen von der Benennung der dargestellten Personen, die ich der Bequemlichkeit halber beibehalten möchte, nicht weil ich von ihrer Richtigkeit überzeugt bin, bilden diese Bildnisse eine harte kunstkritische Nuß. Gehören sie zusammen? Sind sie von derselben Hand? Ist es Rembrandts Hand? Dies sind drei Fragen, die leichter gestellt als gelöst werden. Die Frau, die mir noch in mindestens drei andern Exemplaren, seltsamerweise alle in Frankreich, von denen dies das beste ist, bekannt ist, ist am wenigsten rembrandtisch. Sollte noch ein Exemplar existieren oder existiert haben, wovon es eine Kopie wäre? Jedenfalls sehe ich in diesem Exemplar nichts, was unbedingt auf Rembrandt weist. Aber ebensowenig etwas, das auf einen andern, mir dem Stil nach vertrauten Schüler, wie etwa Maes, wiese. Das männliche Bild, das meines Wissens sonst nicht

vorkommt, trägt ein viel entschiedener rembrandtisches Gepräge. Die Behandlung der Backe, die kräftigen, breiten Pinselstriche, womit der obere Rand der Jacke und das untere Ende des Ärmels wiedergegeben sind, sind durchaus rembrandtesque. Die Behandlung ist trockener als die der andern Darstellungen derselben Person (Haag, Petersburg, Louvre, Sammlung Northbrook und Mann mit dem Helm im Kaiser Friedrich-Museum), und die Farbe ist kräftiger. Das Bild müßte demnach etwas früher als die andern, etwa um 1645, entstanden sein.

Nr. 126, derselbe, Männlicher Studienkopf. Ist nur eine alte Wiederholung des Kasseler Köpfchens, Bode Nr. 309.

Nr. 130, derselbe, Studie zur Radierung des Jan Six aus der Sammlung Bonnat. Es scheint, daß ich allmählich der einzige Verteidiger der Echtheit dieser für die Mal- und Komponierweise Rembrandts so interessanten Skizze geworden bin, für deren Verurteilung sogar ein später aufgeklebtes Stück Papier mit einer sonderbaren Inschrift, die nie zugunsten der Echtheit verwendet worden ist, ins Treffen geführt wird. Man verurteilt sogar die Tracht als nicht diejenige der Zeit Rembrandts, in der die Skizze entstanden sein muß: als Studie für die Radierung B 285 kurz vor derselben, also um 1645. Ich selbst finde in der Tracht nichts Befremdendes und glaube sie auf Dutzenden von Bildern aus der Zeit nachweisen zu können. Für mich ist jedoch nicht die Tracht Hauptsache, sondern die Malweise, und auf Grund davon frage ich in erster Linie: können wir bestimmt behaupten, daß dies ein altholländisches Bild um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist? Und wenn wir diese Frage, wie ich glaube unbedingt tun zu müssen, bejahend beantwortet haben, stellen wir als zweite Frage: Wenn also jedenfalls ein Bildchen aus der genannten Zeit vorliegt, welcher Grund ist dann vorhanden, es nicht für Rembrandt zu halten? Ist es seiner nicht würdig? Ist es etwa der Radierung Rembrandts nachkomponiert? Ist es eine Skizze eines andern Künstlers für Rembrandts Radierung? Ist in der Reihenfolge Federskizze bei Six, Ölskizze bei Bonnat, Radierung etwas Befremdendes? Ich kann es nicht einsehen und muß alle diese Fragen verneinend beantworten. Mein Vertrauen auf mein Auge würde verloren sein, wenn dies Bildchen nicht von Rembrandt sein sollte.

Bei Nr. 131, derselbe, Christus am Kreuz, kann ich mich kürzer fassen. Es ist eine offenkundige Kopie nach der Skizze der Sammlungen Hollitscher, Ottlett und John G. Johnson.

Nr. 132, Isaac Ruysdael, Landschaft mit Vieh. Dies ist eine monogrammierte, 1665 datierte Arbeit des Jacob Salomonsz Ruysdael.

Nr. 137, Jacob v. Ruisdael, Panorama von Haarlem. Dies Bild aus berühmten Sammlungen — es gehörte u. a. A. de Ridder und

Moritz Kann — stellte sich auf der Ausstellung als eine alte, etwas harte Kopie heraus. Es konnte neben dem feinen Panorama der Sammlung Ed. André (Nr. 133) gar nicht standhalten. Besonders die Luft und die Ferne wirkten unangenehm, der Vordergrund ist besser. Obwohl ich dem Bilde nie recht traute, habe ich mich zu meinem Bedauern auf Grund technisch-sachverständiger Versicherung, daß es jedenfalls ein altes Bild sei, dazu verführen lassen, es in dem demnächst erscheinenden Kataloge der Werke Ruisdaels (unter Nr. 60) als echt aufzuführen, ein Irrtum, den ich nur noch in einer Fußbemerkung der Lebensskizze Ruisdaels und im Register habe verbessern können.

Nr. 140, Sal. v. Ruysdael, Landschaft mit einer Brücke. War ein durchaus charakteristischer A. v. Croos.

Nr. 146, Jan Steen, Galante Unterhaltung. Ein junger Zecher will die hübsche Wirtin zu sich ziehen. Dieselbe sträubt sich und zeigt auf ihren vom Rücken gesehenen Mann. Nicht sehr fein, mit häßlichen Rissen in der Farbe. Kommt, wenn ich mich nicht irre, anderswo besser vor.

Nr. 147, Derselbe, La lettre. Ist nach der Inschrift auf dem Brief »Alderschoonste Basteba« eine Bathseba. Jedoch kein Jan Steen, sondern eine wenig feine alte Kopie nach dem entzückenden Bilde beim Fürsten Liechtenstein.

Nr. 152, Gerard ter Borch, La captive. Es ist sonderbar, wie hartnäckig alte Irrtümer standhalten können. Dies Bild stammt aus der Sammlung Werner Dahl und wurde zu einer Zeit, als man die Werke Duysters noch weniger gut kannte, auf Grund einer oberflächlichen Ähnlichkeit mit Jugendwerken G. ter Borchs, wie das in der Sammlung C. A. Ionides von Emile Michel, Bredius u. a., ebenfalls diesem Meister zugeschrieben. Bereits im Jahre 1894 auf der Utrechter Ausstellung wies ich nach, daß das zweite Exemplar dieser Darstellung, damals bei H. J. Pfungst, mit dem Monogramme Duysters signiert und dieses auch von seiner Hand sei. Trotzdem galt es noch in der Versteigerung Dahl als ter Borch, obwohl ein anderes Frühwerk in derselben Versteigerung deutlich genug den Unterschied der Malweise zeigte. Und jetzt, 17 Jahre nach der Utrechter Ausstellung, wird es wiederum als ter Borch ausgestellt, obwohl wir doch heutzutage sowohl die Jugendwerke dieses Künstlers als auch die Gruppe weniger farbiger Duysters genügend kennen, um sie unterscheiden zu können.

Nr. 160, Adriaen van de Velde, Vieh auf der Weide. War für den Meister selbst nicht fein genug; dürfte höchstens ein Dirck van Bergen sein.

Nr. 162bis, Willem van de Velde, Ruhige See. War ein charakteristisches Werk seines englischen Nachahmers Ch. Brooking.

Nr. 164, Jan Weenix, Männliches Bildnis. Eins der seltenen Porträtstücke seines Vaters Jan Baptist Weenix, wie die volle Bezeichnung auswies.

Am Schluß dieser kritischen Bemerkungen möchte ich nochmals nachdrücklich hervorheben, daß ich durch dieselben in keiner Beziehung den Eindruck machen möchte, als wäre diese Ausstellung minderwertig gewesen. Im Gegenteil bot sie so viel des Guten und Unbekannten, daß wir den Veranstaltern derselben nicht dankbar genug sein können für ihre aufopfernden Bemühungen.

Haag, August 1911. *Corn. Hofstede de Groot.*

Berichtigung.

In dem Aufsatz: Loyset Liedet, der Meister des goldenen Vließes und der Breslauer Froissart von F. Winkler in Heft 3 ist der Satz in Anmerkung 1): „Die umfassendste — herauserkennt" auf Schultz' frühe und doch so treffliche Arbeit zu beziehen, nicht auf Reinachs Artikel, der im Grunde nur eine Publikation einzelner Bilder bezweckte und dessen Ansichten vom Verfasser nicht geteilt werden.

Die deutsche Kunst und die Handelsstraßen im Mittelalter.

Entwicklungslinien zur Kunstgeschichte.

Von **Berthold Haendcke.**

In dem durchaus beherrschenden Zentrum der kunstgeschichtlichen Forschung steht die Entwicklungsgeschichte der benennbaren oder anonymen Künstler und der einzelnen Kunstgebiete. Es ist auch über allem Zweifel erhaben, daß die Künstlergeschichte das Rückgrat der Kunstwissenschaft bilden muß, aber man kann anderseits nicht in Abrede stellen, daß die Kunstgeschichte zu verknöchern droht, wenn nicht gleichzeitig die Kunst als Emanation des Schaffens einer Zeit schlechthin betrachtet wird. Die vorliegende kleine Untersuchung soll deshalb von neuem feststellen, wie sehr das Kunstleben mit dem Alltag, der sich dem praktischen Leben widmet, verbunden ist. Gleichzeitig möchte ich eine neue Methode angeben, welche die Stilkritik, diese so sehr dem persönlichem Gefühl ausgesetzte Untersuchungsart, je und je einmal stützen kann.

Die Anordnung der Studien ist ganz zwanglos, da eine systematische Behandlung noch auf zu große Schwierigkeit stößt; namentlich deshalb, weil die Geschichte der Handelswege erst wenig bearbeitet ist.

* * *

Das 10. bis 13. Jahrhundert.

In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts erwachen von neuem die humanistischen Studien in Deutschland, und es ist unverkennbar auch ein starkes Einströmen der antiken und italienisch-byzantinischen Kunst in die Plastik Deutschlands zu erkennen. Ich erinnere nur an das hervorragendste Beispiel, an die Türen von Hildesheim. Obwohl zweifelsohne in erster Linie politische Fragen hineinspielen, scheinen mir die Handelswege keineswegs ohne Bedeutung zu sein. Die Kultur von jenseits der Alpen war vornehmlich durch den Schatz der Überlieferung von großer Wichtigkeit. Wenn die kulturellen Wirkungen Italiens bzw. des nahen Orients nach dem Tode Karls des Großen allmählich in ihrer Energie beeinträchtigt wurden, so lag das ohne Widerrede zu einem Teil daran, daß die direkten Verbindungs-

linien stark beschädigt waren. Seit etwa 820 beunruhigten die Sarazenen die Alpen, die sie von Fraxinetum bis nach Bünden hin beherrschten, so daß sie den Handel, den Verkehr in hohem Maße störten.[1]) Dazu kam, daß die inneren Wirren der fränkischen Herrschaft Oberitalien, besonders seit dem Tode Ludwig II., schwer heimsuchten; selbst die Hauptstraßen waren unsicher geworden. Als sehr bedrohlich erwiesen sich auch die immer wiederkehrenden Raubzüge der Ungarn, die sogar nach dem Siege Otto I. auf dem Lechfelde die Alpen bis 973 in Unruhe versetzten. Die Möglichkeit, ruhig und in nachhaltiger Weise die Kultur des Südens in die Länder diesseits der Alpen zu übertragen, war also seit Karl dem Großen zweifelsohne verringert, erst jetzt, gegen das letzte Drittel des 10. Jahrhunderts, boten sich von neuem Gelegenheiten. Diese wurden auch schnell und energisch ergriffen. Das künstlerische wie literarische Leben beweist es. Wir dürfen meines Erachtens nach sagen, daß die Wiedereröffnung und unbehinderte Benutzung der Haupt- und Handelsstraßen nach Italien in Hinblick auf den künstlerischen Austausch mit Deutschland und die künstlerische Entwicklung in Deutschland in inniger, starker Wechselbeziehung zueinander stehen. Wir können dies für den Fall Hildesheim (etwa 1000) auch noch in etwas unmittelbarer erläuternder Art darlegen. Es darf bei den Kommunikationsverhältnissen im damaligen Germanien, das Adam von Bremen als von ungeheuren dunklen Wäldern bedeckt schildert, einigermaßen wundernehmen, daß im hohen Norden, im Sachsenlande umfangreiche und bedeutsame Erzwerke hergestellt werden, die eine genaue Kenntnis antiker Denkmäler Roms verraten. Wie bekannt, wurden damals seit nicht langer Zeit die Silber- und Erzläger des Harzes erfolgreich abgebaut. Das gewonnene Material rief hier die Beschäftigung mit dem Erzgusse hervor, und brachte anderseits, und vornehmlich dem Handel, ein sehr wertvolles Tauschmittel. Es kam fördernd hinzu, daß Bardewieck, das Opfer Heinrich des Löwen, damals eine offenbar nicht unbedeutende Handelsstadt war, die nach Skandinavien, besonders nach Dänemark, handelte und einen großen Landhandel in sich konzentrierte. Karl der Große legte, deshalb schon nach Ungewitter eine besondere Handelsstraße an, die über Celle, Magdeburg, durch Thüringen und Franken nach Bayern bis nach Regensburg führte, von wo sie weiter nach Venedig geleitet wurde. Bei der für die damalige Zeit kolossalen Entfernung Bardewiecks von Regensburg werden wir nun allerdings bei den vielen Gefährdungen, denen ein Handelstransport ausgesetzt war, nicht große Warenmengen anzunehmen haben, dürfen aber über diese Zuleitungslinie nicht hinwegsehen, sondern sie vielmehr als einen wichtigen Fingerzeig betrachten bei der Frage: war es möglich, daß damals kleinere Kunstwerke aus Italien bzw. aus dem Orient in den

[1]) Vgl. B. Haendcke »Zur byzantinischen Frage«, eine handelsgeschichtliche-kunstgeschichtliche Untersuchung. Repert. f. Kunstw. Mai 1911.

hohen Norden Deutschlands gelangten, und konnte man einigermaßen direkt von hier nach Rom (Mittelitalien) reisen und handeln?

* * *

Die Zisterzienser haben für die Entwicklungsgeschichte der Gotik auch in Deutschland ein besonderes Interesse zu beanspruchen. Die Lage ihrer Klöster und die Verkehrslinien in eine Verbindung zu bringen, ist deshalb von einigem Interesse. Die ältesten Ordensniederlassungen liegen bei Köln — Alten Campen 1122 — und in Lützel bei Lauffen 1124, beide sind von dem Mutterkloster über Dijon auf großen Verkehrsstraßen zu erreichen gewesen. Bleiben wir im Rheinlande, so liegt Altenberg bei Opladen, rheinabwärts auf Düsseldorf zu, Eberbach 3 km von Hattenheim, direkt am Rhein, nur Haina in Hessen, zwischen Fritzlar und Marburg, ist abseits im Walde aufgebaut, sofern nicht früher die Wohra als Verkehrsweg, was immerhin wahrscheinlich ist, benutzt wurde. Folgen wir den wichtigen Verbindungslinien von Süden nach Norden, so liegt hart am Wege Hersfeld, das berühmte Kloster. Die Straße von Nürnberg nach Braunschweig läßt uns nach Riddaghausen bei der alten Hauptstadt der Welfen gelangen und unweit Helmstedt wurde Marienthal (1138/40) gegründet. Wenden wir uns noch weiter westlich, so liegt bei Gütersloh, auf dem Wege Soest-Minden Kloster Marienfeld. Gehen wir weithin östlich, so erblicken wir, etwa 10 km südlich von Brandenburg, Himmelspfort 1180 (Lehnin) Kloster Zinnas Bauten bei Jüterbogk, auf dem Wege nach dem Stapel Frankfurt a. O. Verfolgen wir die Route Brandenburg-Magdeburg-Halle, so treffen wir auf die Kirche in Petersberger bei Halle und nordöstlich auf dem Wege (über Sangershausen) nach dem Harz auf das Kloster Walkenried (1247); folgen wir wieder dem Wagenzuge von Halle südwärts, so stoßen wir auf Pforta (1137/40) bei Naumburg (markgräfliche Domäne seit dem 10. Jahrhundert). Die Straße über Jena führt uns in 10 km Entfernung an Bürgeln (1142/50) vorüber, während das andere berühmte Zisterzienserkloster Paulinzella (gegründet von Eberbach im Rheingau) auf der Straße von der alten schwarzburgischen Stadt Arnstadt nach Saalfeld, der berühmten Kaiserpfalz, in besonderer Schönheit erbaut wurde.

Wenden wir uns nun der zweiten von Dijon hergeleiteten Einfallspforte Lützel zu und gehen langsam nördlich, so liegt Günthersthal unmittelbar vor Freiburg i. Br. Auf der Straße nach Schlettstadt, der fränkischen Domäne (775) und kaiserlichen Pfalz, finden wir dicht beieinander Thennenbach bei Emmendingen und Wonnethal bei Kenzingen. Die vom Rhein ins Schwabenland an Burg Hornberg vorbeiziehende alte Handelsstraße läßt uns an Apirsbach vorüberkommen, wohin Hirsau direkt gewirkt

hat. Unweit Wildbad, doch isoliert, liegt Herrenalb (1146). Dies Kloster war bei der alten Reichsstadt Hagenau gegründet von Neuburg 1128, das seinerseits Bellevaux als Mutterkloster nannte. Hirsau — 1058/71 — selbst breitete sich im Nagoldthal auf der Linie Pforzheim-Horb aus. Pforzheim war bekanntlich ein sehr wichtiger Straßenknotenpunkt. Nahe an der viel besuchten Landstraße Pforzheim-Bretten zeigen sich dem Wanderer die herrlichen Anlagen von Maulbronn, der Gründung von Neuburg im Elsaß. Etwas nördlich erheben sich die Mauern von Schönthal bei Berlichingen an der Jagst (1157) — gegründet von Haina in Hessen —, und am Zusammenfluß der Tauber mit dem Main, bei Wertheim, die von Brombach (1151). Dicht bei Obermarchthal an der Donau ließen sich die Zisterzienser in Zwiefalten nieder, während donauaufwärts Kaisheim nächst Donauwörth lockte. Am Bodensee gefiel den Mönchen die Lage bei Überlingen. Lützel besetzte hier Salem (1134/37). In der Schweiz sei Wettingen bei Baden erwähnt. Aus Österreich möchte ich Heiligenkreuz genannt haben (1187). Aus dem hohen Norden sei endlich an Oliva, dicht bei der volkreichen Stadt Danzig die Erinnerung wachgerufen. Gehen wir nochmals ins Elsaß, so haben wir Marienau bei Breisach zu erwähnen; nähern wir uns wieder dem Rhein, so kommen wir nach Dissibodenberg am Zusammenfluß von Glau und Nahe. Es ist eine alte Benediktinergründung; deshalb liegt das Kloster auf der Höhe, was die Zisterzienser Klöster sonst nicht tun. Dissibodenberg war ein viel besuchter Wallfahrtsort. Mit Heisterbach im Siebengebirge, nahe dem Rhein, unweit Bonn, sind wir wieder bei Köln angelangt.

Der Zweck dieser natürlich nicht alle Klosterniederlassungen berücksichtigende Untersuchung liegt klar vor den Augen: zu zeigen, wie die Zisterzienser fast stets alten Hauptverkehrswegen nachgezogen sind, bzw. sich in der Nähe dieser niedergelassen haben. Und nicht zum mindesten dadurch, daß diese Mönche unmittelbar dem Leben des Alltags folgten, wurden sie in die Lage versetzt, bei der Ausbreitung der Gotik erfolgreiche Dienste zu leisten. Diese Einwirkung weiter zu verfolgen und in Verbindung mit der der Dominikaner zu setzen, liegt außerhalb der Absichten dieser Abhandlung.

15. und 16. Jahrhundert.

Seit einiger Zeit kennen wir, vornehmlich durch die Forschungen Daniel Burckhardts, den Meister Konrad Witz (bis 1447) aus Konstanz (Rottweil?), dessen Werke auf den ersten Blick auffallend zerstreut liegen, Rottweil, Basel, Genf, Donaueschingen; betrachten wir aber die Handelswege, so löst sich leicht das Rätsel. Von Rottweil — wo ein Aufenthalt 1412—1427 angenommen wird — lief über Hornberg nach Freiburg i. Breisgau eine vielerwähnte Straße; von dort nach Basel, wo das Konzil damals

(1434) besonders stark anzog, zu wandern, mußte einem jungen Maler recht nahe liegen (1431—44). Den Weg nach Genf (1444) weiter zu finden, war nicht schwer, ja direkt geboten. Wer kannte in Basel den Weg nicht, der nach dem großen Meßplatz Lyon führte, wo noch Holbein d. J. seine Holzschnitte erscheinen ließ? Witz hätte es noch natürlicher erscheinen müssen, wenn er wirklich schon in seiner Jugend, 1400—1410, in Frankreich gewesen sein sollte. Auf dem Wege in die Heimat oder evtl., da wir nicht wissen, wo Witz gestorben ist, infolge einer Bestellung aus dem Wirkungskreis seiner ersten Jahre als Künstler wären dann die Bilder in Donaueschingen[1]) (1445) entstanden, ein Ort, der ja nicht weit von Rottweil liegt bzw. auf der Route Konstanz-Rottweil. Über den Aargau ging man auch gerne aus der westlichen Schweiz an den Bodensee. Witz ist gestorben am 5. August 1447.

* * *

Eines anderen berühmten ziemlich gleichzeitig auf die Wanderschaft gehenden Württembergers Stephan Lochners Pfad mußte, wenn er von Meersburg, dem Zentrum (?) der Bodenseeschule, fort und in recht kunstfreundliche Gegenden unseres Vaterlandes ziehen wollte, an den Rhein, nach Köln führen. Und der direkte Warenzug vom Bodensee an den Rhein wie in die Niederlande führte von bzw. nach Überlingen-Meersburg. Ob Lochner nach Flandern wollte und in Köln blieb, wie der alte Dürer in Nürnberg? Die ja ohne Frage in den linken Flügelbildern des Dreikönigsaltares vorhandenen Anlehnungen an die Niederländer sprechen jedenfalls für lebhaftes Interesse an den Werken der Flamländer.

* * *

Weshalb treffen wir wohl gerade so viel Schwaben in Tirol bezw. einen so großen schwäbischen Einfluß in der Malerei Tirols? Die Beantwortung dieser Frage führt zu den interessantesten Ergebnissen bei einer Verfolgung der Handelsstraßen aus Schwaben in Verbindung mit der Ausbreitung der Einwirkung der schwäbischen Maler- wie Schnitzerschule und der fränkischen andererseits. Der nächste Weg für die großen Handelskarawanen von (Ulm und) Ravensburg wie der übrigen kleineren Handelsstädte Schwabens — Augsburg ist hier auszunehmen — führte über den Bodensee, Sargans, durch das Landquart Tal, durch den Fluela Paß, das Stanzer Tal, durch das Oberinntal und den Vinschgau über Meran, durch das Etschtal nach Bozen. Das sehr lehrreiche und verdienstvolle soeben erschienene Buch H. Sempers »Michael und Friedrich Pacher« läßt nun klar ersehen, wie der schwäbische

[1]) Auf meine Zweifel hinsichtlich der Bilder möchte ich wieder hinweisen. Vgl. dazu meinen Aufsatz: Zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei, Repert. f. Kunstw. XXX, S. 137.

Einfluß gerade auf diesem Wege durch wandernde Maler in die Malerei Tirols eingedrungen ist. Der Vintschgau und das Etschtal besitzen eine ganze Reihe von Altarwerken, die einen »schwäbischen Charakter« verraten. Da Schwaben oder, besser gesagt, die Bodenseeschule Tirol am nächsten lag, so wanderten die Künstler von dort am häufigsten nach Tirol (Bernhard Striegel beweist es z. B. noch für das beginnende 16. Jahrhundert).

Nicht so ausgeprägt schwäbisch, sondern wie es heißt mehr »oberdeutsch«, fränkisch und auch direkt dürerisch ist der Charakter der deutschtirolischen Schule auf der Linie Brenner-Bozen und durch das Pustertal. Hier drangen eben ungehinderter die Augsburger, die Regensburger, die Nürnberger und natürlich die Oberbayern herein.

Die Tiroler Malerei ihrerseits folgt ganz schnurgerade, möchte man sagen, den Verkehrsstraßen nach dem Süden bis in die Nähe von Trient und nach Nordosten durch die Lienzer Klause bis in die unmittelbare Nähe des Groß-Glockner nach Heiligblut, bzw. über den Walchen nach Salzburg, nach St. Wolfgang.

* * *

Immer bestimmter ist man geneigt, Hans Multscher, der 1427 in Ulm Bürger wurde, aber als in Reichenhofen im Allgäu geboren angenommen wird, aus der Entwicklung der schwäbischen Schule, in den größeren Zusammenhang der bayrisch-tirolischen Malerei zu setzen. Stadler hat in seiner Monographie diesen Standpunkt besonders scharf umrissen vertreten. Er verweist vorab auf Bilder in Laufen (Bayern) und auf eine Tafel im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Multschers Stil wird als aus seiner Heimat mitgebracht angesehen. Das älteste datierte Gemälde Multschers stammt vom Jahre 1437 und ist aus dem Besitz der Truchseß Waldburg-Wolfegg auf Schloß Wolfegg in den des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin gelangt. Reichenhofen gehörte aber zu den Besitzungen der Waldburg im Allgäu. Jene stilkritische Deduktion findet eine gewisse Unterstützung durch die nun zunächst datierbaren Werke, die von Sterzing (1458). Nach Schwaben zu ziehen war dem jungen Wandersmann, wie wir soeben gesehen haben, ja ziemlich naheliegend und andererseits für einen Allgäuer der Weg nicht minder leicht nach Tirol zu finden.

Gehen wir weiter dem Werke Multschers nach, so treffen wir auf die stilkritisch ihm zugewiesenen Gemälde, die heute in Stuttgart und Karlsruhe aufbewahrt werden. Die ersteren haben sicher, die letzteren wahrscheinlich früher dem Frauenkloster Heiligenkreuzthal gehört. Dies Zisterzienserinnenkloster liegt 6 km von Riedlingen und diese Stadt auf dem direkten Straßenzuge Ulm-Meßkirch. Wenn Stadler die Marienfigur in Landsberg nicht gleich ihrem Entdecker Halm dem Meister Multscher zuweisen will, so

unterstützen ihn zunächst darin unsere Handelsstraßen; denn Landsberg liegt durchaus abseits von den Linien, die Ulm verbinden und auf der Straße Augsburg-Landsberg-Mittenwald-Innsbruck-Sterzing. Ich erwähne diesen Ort der Tätigkeit Multschers deshalb nochmals, weil Stadler eine gewisse Verwandschaft der Landsberger Madonna mit den Sterzinger Arbeiten von der Hand des Ulmer Künstlers nicht in Abrede stellt und es immerhin möglich ist, daß Multscher, als er von Ulm nach Sterzing wanderte, in Landsberg diese Figur geschnitzt hat. Vielleicht ist sie ihm schlecht bezahlt worden und den Unterschied von gut und mangelhaft honorierten Kunstwerken kennen wir für diese Zeiten einigermaßen. Diese Annahme gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß der 1446 geschnitzte Palmesel für St. Ulrich in Augsburg unserm Künstler ohne Widerrede zugeteilt wird. Dann hat Multscher, was bei den damals ziemlich regen künstlerischen Beziehungen Ulms zu Augsburg (Fr. Herlen) auch nicht so besonders auffällig ist, den Weg über diese ihm schon vertraute Stadt genommen, als er nach Sterzing reiste. Der bequemste Weg war ja unstreitig der über den Brenner und der Meister damals (1458) mindestens 50—55 Jahre alt. Dadurch würde sich am zwanglosesten die Tatsache erklären, einen Ulmer Künstler in der Einfluß- und Interessensphäre von Augsburger Ateliers zu finden.

* * *

Hans Schüchlin (gest. 1505), Maler in Ulm, schuf 1469 den Hochaltar von Tiefenbronn. Der Ort liegt 4 km von Pforzheim. Diese Stadt war für Schwaben ein wichtigster Straßenknotenpunkt, besonders für Straßburg und Höchst, wo man den Main überschritt, um über Köln in die Niederlande zu reiten. Schüchlin war wohl auf dem Rückwege von dort, als er in Tiefenbronn den Auftrag erhielt — sofern Schüchlin wirklich in Ulm geboren sein sollte.

* * *

Nikolaus Gerhaert von Leiden, gen. Lerch taucht 1464 plötzlich in Straßburg auf. Sein Biograph A. R. Mayer plaidiert für einen vorangehenden Aufenthalt in Dijon, zum Teil deshalb, weil der Künstler mit ausgereiften Arbeiten sich in Straßburg vorstellt und bereits 1463 — wie aus den Akten hervorgeht — einen Auftrag Kaiser Friedrichs III für ein Grabmahl in Wien erhalten hatte. An sich ist diese Sachlage, auch wegen des Sluterschen Ateliers in Dijon, wohl möglich. Nikolaus Lerch wäre dann wohl über Lüttich, Namur, Troyes nach Dijon gereist, um von hier die vielbeschrittene Route auf Mühlhausen, Rufach, Kolmar nach Straßburg zu nehmen; kam aber der Bildhauer aus der Heimat, so wird er auf der großen

Landstraße Utrecht, Köln, Mainz, Worms, Landau nach der »wunderschönen Stadt« gezogen sein. Der Meister muß schon in Straßburg den Auftrag für Baden-Baden — wo sein Sohn seit 1449 gewohnt zu haben scheint — gehabt haben, denn sonst hätte er nach Konstanz, wo nächst Wien sich seine umfangreichsten Werke befinden, einen andern Weg eingeschlagen. Er wanderte also nach Baden-Baden — war er vorher in Colmar, und ist er der Schnitzer des Grünewaldaltars? — Mayer scheint nicht übel Lust zu haben, diese Hypothese aufzustellen. Woraufhin erhielt Lerch den Auftrag in Straßburg, den für Wien? Von Baden-Baden führte ihn der betretenste, wenngleich nicht nächste Weg nach Pforzheim, in die Nähe von Maulbronn, wo sein Biograph ihm gerne ein Kruzifix zuweisen möchte. An sich wäre es kürzer gewesen über Offenburg-Villingen zu reisen. Von Pforzheim (Maulbronn) mußte Lerch sich südwärts wenden, um über Rottweil, Villingen, Mühlheim, Überlingen, Radolfzell nach Konstanz weiter reisen zu können. Von hier wird Lerch wohl den Pfad über Kempten nach Wien, wo sein berühmtestes Werk aufbewahrt wird, genommen haben.

* * *

Wenn die Deutschen den Weg über Klausen, Trient, Verona von Venedig in die Heimat zu wählen nicht Lust hatten, so nahmen sie von der Lagunenstadt den Pfad über Treviso, dann Ceneda, weiter über die Piave bei Capo di Ponte, welchen Brückenübergang sie »Paßpruck« nannten, und verfolgten diesen Fluß bis Pieve di Cadore, wanderten von da durch das Ampezzotal nach dem Pustertal und überschritten endlich den Brenner bzw. wandten sich nach dem Bodensee. (Mone in Z. f. Geschichte des Oberrheins 4 und Felix Fabri evag. 3 440 ff. nach W. Heyd: oberschwäbischer Handel usw.). An einem Engpaß auf der italienischen Seite passierte man, sei nebenbei bemerkt, eine Zollstätte der Venetianer, wo die Warenballen durch ein in den Fels gehauenes Loch geschoben wurden, weshalb die Packer im Fondaco bei der Formierung der Ballen die Weite dieses Loches im Auge haben mußten. Es gibt nun eine Wassermalerei Albr. Dürers, die er bezeichnet hat »fenedier klausen«. Als ich meine Studie »Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers« (Straßburg 1899) erscheinen ließ, nahm ich in der Verlegenheit, da ich damals von diesem Handelswege noch nichts wußte, an, daß Dürer auf jenem Blatt die »Chiusa di Verona« dargestellt habe. Jetzt ist es aber ganz klar, daß Dürer auf der Wanderung durch das Ampezzotal oder durch das Pustertal, wo rechter Hand die Gipfel des Großglockners und des Groß-Venediger ragen, den Paß »fenedier klausen« gezeichnet hat; auf der östlichen Seite wird heute noch von Lienzer Klause gesprochen. Damit können

wir von neuem ein Landschaftsbild des Meisters »an Ort und Stelle« wiedererkennen. Das Blatt beschrieb ich seinerzeit wie folgt: Von ganz hervorragender Schönheit ist die »fenedier klausen« im Louvre (L 303). Die Malerei ist mit einer selbst für Dürer selten sorgsamen Weise in hellen, leuchtenden Wasserfarben ausgeführt. Kurz vor der Einsattelung zweier unbedeutender Erhöhungen, die links und rechts im Vordergrunde am Bildrande zu bemerken sind, stand der junge Meister, als er trunkenen Auges den Glanz, das Leuchten und Gleißen des südlichen Lichtes, die pittoresken Formen des burggekrönten Berges vor sich sah, zu dem welliges mit Maulbeerbäumen und Weinstöcken geschmücktes Gelände führt. Rechts am Fuße des schroff in der Mitte des Bildes emporstrebenden Felskegels lagert eine kleine italienische Bergstadt, die durch manche Morgen Ackerland umspannende Mauern mit den Befestigungen auf dem Berge verbunden ist. Zur Rechten gleitet das Auge zum Flußtale hernieder, in dem aufblitzend der glitzernde Strom zwischen leicht sich hebendes und sich senkendes Terrain seine Fluten dahingleiten läßt. Dürer hat hier sowohl sein vollendetes zeichnerisches Können, wie ein malerisches Empfinden, eine Feinfühligkeit für Lichtwirkungen, eine Geschichklichkeit in der Wiedergabe dieses Glänzens und Gleißens, des Ineinanderschwebens der Töne gezeigt, das trotz einer gewissen Unbeholfenheit einfach staunenswert ist. Er hat vor allem erreicht, daß sich in jedem Beschauer mit bezwingender Macht der Gedanke, das frohe Empfinden aufdrängt; das ist der sonnenüberglänzte Süden, das ist das glückliche Italien. dem das Herz der Deutschen seit Jahrhunderten entgegenschlug. Und welch große stilvolle Anschauung! Und alles so eingehüllt von Licht, daß selbst die scharfen Konturen der Felsen verschwunden sind. Ich fuhr dann fort. An hingebendem Fleiße, wie ihn nur der kennt, dem eine neue Welt in ihrer ganzen Weite aufgegangen ist, wetteifert mit dem Louvreblatt die ebenfalls in Wasserfarben ausgeführte Berglandschaft in Oxford (L 392). Der Vordergrund und Mittelgrund zur Linken ist unausgeführt. Die Beischrift: »welsch perg« hat recht viel zu raten gegeben. Es gibt nun im Pustertale, 52 km von Franzensfeste, 20 km von Bruneck, dem Heimatsorte Mich. Pachers entfernt einen Ort Welsberg mit Ruinen an der Rienz. Dies Tal ist die einzige bedeutende Abzweigung, die den jungen Maler als von seinem geraden Wege abweichend dazumal reizen konnte. Die Schönheit des Passes mit den überragenden Dolomiten oder des alten Meister Pachers Werke lockten ihn, der stets so pietätvoll alter Meister gedachte, vielleicht — jedenfalls kann die Zuschrift zu seiner Zeichnung kaum anders als durch einen solchen Abstecher erklärt werden. Dazu kommt das Ensemble des Bildes selbst. Meine damalige Vermutung wird durch meine heutige Entdeckung zur Gewißheit. Der Weg durch das Pustertal führte Dürer an Welsberg vorbei und ebenfalls, möchte ich noch hinzusetzen, an »Welsch schloss« (Blasius)

das er auch zeichnete. Es ist mir eine Genugtuung festzustellen, daß ich seiner Zeit stilkritisch beide Blätter nebeneinander gestellt habe. Allerdings nahm ich damals an, daß sie auf dem Hinwege nach Venedig gezeichnet seien. Ich habe also 4 Landschaften Dürers von seiner venetianischen Reise fixieren können: Klausen i. Tirol, fenedier klausen, welsch perg und welsch schloss. Das ist auch der einzige Weg, um in Dürers Landschaften eine klare Chronologie zu bringen. Subjektive künstlerische Werturteile, über die Wölfflin auch in diesem Falle in seiner Dürer Monographie nicht hinausging, sind in der Tat ohne weiteren Beweis nicht überzeugend. Ich bleibe, übrigens in der guten Gesellschaft eines Gelehrten wie Thausing, bei der Ansicht, daß die Tiroler Landschaften auf der ersten Reise nach bzw. von Venedig ausgeführt sind. An Thausings sachliche Begründung sei auch wieder erinnert.

Da Dürer also durch das Pustertal zurückgewandert ist, so wird er entweder auf diesem Rückwege oder auf dem Hinmarsch, jedenfalls auf dieser ersten Reise auch die Dolomiten gezeichnet haben, die er auf der Hintergrundslandschaft der Holzschuher Tafel (Germ. Mus.) dargestellt hat. Der Weg von Klausen ließ ihn ja auf dem Weitermarsch nach Bozen den gewaltigen Dolomitenstock des Schlern (2561 m) erblicken, und die Zeichnung Klausens beweist, wie weit offen der Künstler die Augen für seine landschaftliche Umgebung hatte.

* * *

So klar M. Grünewalds künstlerische Qualitäten vor Augen liegen, einzig und überwältigend in ihrer Art, so schwierig ist die Aufstellung seines »Werkes«. Da ich den Dominicus Altar in der Darmstädter Galerie nur noch sehr unklar in Erinnerung habe, mich deshalb einzig auf photographische Wiedergaben stützen muß, so fehlt mir ein sicheres Urteil. Nach den Photographien sehen mir die Bilder wie ein Konglomerat von alemannischen und schwäbischen Erinnerungsbildern aus. Folge ich von meiner diesmaligen Methode aus Franz Bock und nehme den Oberrhein, Straßburg, Basel als erste Schauplätze Grünewaldschen Schaffens an, so wäre der junge Künstler von dort nach Nürnberg gezogen, wo ein Aufenthalt etwa 1500—1504 angenommen wird. Da Halle (Wittenberg) zu den wichtigsten Stapelplätzen auf der großen Handelslinie Magdeburg, Halle, Erfurt, Nürnberg zählte, so haben Bestellungen von dort an einen Gehilfen Dürers an sich nichts auffallendes. Diese Tatsache würde also die Zuweisung der Sieben-Schmerzen-Marie-Bilder in Dresden aus der Schloßkirche in Wittenberg nur unterstützen. Wenn Grünewald aber aus der Gegend um Straßburg stammen sollte, so wäre es weiter nicht sonderbar, daß er in Nürnberg oder in Aschaffenburg den Auf-

trag für Isenheim (vor 1516) erhielt. Die Bestellung für Wittenberg könnte die Berufung nach Aschaffenburg gebracht haben. War Grünewald arbeitsfreudig, wanderlustig, vielleicht auch unbemittelt, so wird er nicht vornehm die ganze Tour nach Aschaffenburg zu Schiff gefahren sein, sondern Schusters Rappen bestiegen, und über Rothenburg durch den schönen Taubergrund den Marsch genommen haben. Bei dieser Gelegenheit wird bei ihm in Stuppach, nicht weit von Mergentheim, einem damals sehr ansehnlichen Ort, (bald, 1525, Deutschmeistersitz) das Madonnenbild bestellt sein, das ihm zurzeit allgemein zugesprochen wird. In Aschaffenburg zu bleiben, war dem großen Maler von seinem kunstverständigen Herrn wohl nicht lange erlaubt, er begleitete den Kardinal Albrecht nach der Hauptresidenz Mainz, wo er ja gestorben sein soll.

Daß die Verkehrslinien diesmal etwas post festum eingezeichnet sind, will ich nicht in Abrede stellen, aber die Zwangslosigkeit, mit der sie sich einfügen, darf wohl beachtet werden. Sollte aber Grünewald aus Aschaffenburg stammen, so hätten alle angeführten Orte ebenso gut auf seiner Tour gelegen, die er als Wanderkünstler zunächst zu betreten Veranlassung hatte. Colmar war in Schwaben, wenn nicht anders — so durch Schongauer bekannt genug, um eine Wanderung dahin zu unternehmen. Man kann aber sehr wohl auch betonen, daß Freiburg i. Br. geradezu als eine Filiale schwäbischer Kunst betrachtet werden darf. Es sei an die »Parler« von Gmünd, an H. Baldung Grien aus Gmünd, an anonyme Schnitzarbeiten schwäbischer Provenienz, endlich auch an die Holbeine usw. erinnert.

* * *

Hans Holbein d. J. hat bekanntlich 1517 das Haus des Jacob von Hertenstein mit Fresken innen und außen geschmückt. Jacob war der Sohn des Casper von Hertenstein, Schultheißen von Luzern; er wurde 1515 selbst Schultheiß, und befehligte in demselben Jahre die Luzerner in der Schlacht von Marignano. Zu den Männern, die in einen berühmten Streit der Ravensburger Handelsgesellschaft (Humpis) mit dem Herzog Lodovico il Moro von Mailand ganz besonders energisch eingriffen, gehörte auch der alte Schultheiß von Luzern Hertenstein. Jacob von Hertenstein wurden 1518 durch die Faktoren der Ravensburger Gesellschaft alle Schulden dieser Compagnie im ganzen Herzogtum Mailand überwiesen; offenbar hatte der reiche Patrizier große Beträge vorgeschossen. Kein Mensch kann, trotzdem Holbein damals den Bürgermeister Meyer (1516) gemalt hatte, erklären, wie der junge Meister in Basel zu dem großen Auftrag in Luzern gekommen ist. Ob hier nicht auch die Handelsgesellschaft Ravensburg irgendwie von Einfluß gewesen ist? Ist Holbein d. J., wie gern angenommen wird, von

Basel mit der Absicht nach Italien zu wandern aufgebrochen, so mußte ihn sein Weg auf Luzern weisen, und daß er hier mit der Ravensburger Handelsgesellschaft in Verbindung trat, liegt sehr nahe. Schon der Sicherheit wie der Annehmlichkeit halber schlossen sich Wanderer jeder Art gerne den Warenzügen der Kaufleute an.

* * *

Tilmann Riemenschneider aus Osterode a. Harz trifft als junger, fast unbebarteter Jüngling in Würzburg ein. Er ist ein fixer Junge und heiratet sich mittels einer älteren Wittib in ein gutes Geschäft ein. Tönnies will Riemenschneider bei Schongauer, in Franken oder Schwaben, eventuell auch am Rhein, lernen lassen. Das norddeutsch-westfälische knorrige Wesen ist in Tilman Riemenschneiders Werken ebenso unverkennbar, wie die in den Niederlanden weitesten Umfanges heimische Manier, die Schnitzereien unbemalt zu lassen. Westfalen gehörte zur Einflußsphäre der Niederlande. Eine der großen Handelsstraßen führte von (Bardewieck, Braunschweig) Osterode über Duderstadt, Mühlhausen nach Suhl, Melrichstadt bis nach Würzburg. Riemenschneider aus Osterode, der schon mit 18 Jahren in der Bischofstadt am Main eintraf, dürfte diesen Weg gewählt haben.

* * *

Ob dem Bildhauer Jacob Ru(e)ss aus Ravensburg der Handel die Wege als Künstler gewiesen hat? Den Namen dieses Künstlers haben übrigens D. Strantz, »Berner Münsterbuch« (1865) und ich in meinem mit A. Müller herausgegebenen Werk »Das Münster zu Bern« (1904) in Berner Akten von 1522 »Rufer« gelesen; in einem Aktenstück ebendort (7. Mai 1533) wird er Ruffy geschrieben, und Anshelm schreibt in seiner Chronik von Bern Ausg. Stierlin VI 176/7 »Rus«. Ich folge aber der jetzt überall rezipierten Schriftweise Ru(e)ss.

Jacob Ru(e)ss aus Ravensburg schnitzte 1490—1494 die Täfelung des Rathaussaales in Überlingen. Er zeigt in 39 guten Statuetten die Versinnbildlichung der bunten ständischen Gliederung des alten deutschen Reiches vom Kurfürsten bis zum Bauern herab (nach L. v. Hofmann in seinem vorzüglichen historischen Reisebegleiter für Deutschland, I. Baden und Hessen). Dann wandert Meister Ru(e)ss weiter nach Schaffhausen, den Rhein herab. Hier trifft ihn als fertigen Renaissancekünstler ein Ruf, in Bern im Verein mit Heini Seewangen das Chorgestühl zu schnitzen. Wie kam man in Bern auf einen Ravensburger »Tischmacher«? Seit Beginn des 15. Jahrhunderts handelte die große Ravensburger Handelgesellschaft, an deren Spitze das Haus Humpis stand, nach Oberitalien, wo ihnen der Herzog

von Mailand wie der Doge von Genua die möglichst größte Unterstützung zuteil werden ließen, um den oberdeutschen Handel tunlichst von Venedig ab in ihre Länder zu ziehen. Da zwei Pässe, Splügen und Lukmanier, zur Verfügung standen, so gelang dem Mailänder Herzog sein Beginnen recht gut. Die Ravensburger verzichteten zwar nicht auf Venedig, ja nicht einmal auf Rom, aber ihr Hauptweg ging nach Mailand und über Genua nach Barcelona. Im Mai 1497 brach infolge einer Zolldefraudation der Gesellschaft — nach W. Heyd »Die große Ravensburger Gesellschaft« 1890 — ein Streit mit dem Herzog Lodovico il Moro aus, in dem Bern, das sich mehrfach sehr energisch dieser Gesellschaft angenommen hatte, vermittelte. Der Rat von Bern kannte die Ravensburger also recht gut. Der Auftrag an den Ravensburger Tischmacher mag demzufolge wohl auf diese Beziehungen zurückzuführen sein. Es kommt noch ein Moment hinzu. Albert Brinckmann hat in seinem Buch »Ornamentstiche« nachgewiesen, daß die Stiche des Mantuaner Zoan Andrea (der heute als Verleger betrachtet wird, während die Stiche der Stecher und Miniator Fra Antonio da Monza in Mailand geliefert haben soll) im Dome zu Como (1487, 1491) verwendet sind — also auf der Straße zum Splügen. Weiterhin beweist Brinckmann, daß ein Stich Agostino Venezianos für das Chorgestühl in Bern kopiert ist, womit der von mir angenommene oberitalienische Einfluß, vielleicht von Nic. Manuel Deutsch, der aktenmäßig erwiesen, mit dem Gestühl zu tun gehabt hat oder nur von Jac. Ru(e)ss und Heinrich Seewangen vermittelt, unwidersprechbar dargetan ist. Zur Abrundung des Bildes möchte ich noch darauf hinweisen, daß die Ravensburger Gesellschaft zur Buchdruckerkunst Beziehungen unterhielt. In dem Jahre 1477 und 1478 ließ das Mitglied dieser Handelsgesellschaft »Ph. Wisslant aus Isny im hohen Alemanien« die Bibel ins Valencianische übersetzen und von einem deutschen und einem spanischen Drucker drucken. Ich glaube aus allem diesem annehmen zu dürfen, daß die Ravensburger Gesellschaft dem Verschleiß der Stiche aus Oberitalien nahe gestanden hat, daß auch durch sie der »oberitalienische« Einfluß in die Schweiz befördert ist, und Jacob Ru(e)ss vielleicht den Weg nach Bern gefunden haben dürfte.

* * *

Den »Meister von Meßkirch« hat Koetschau in die Kunstgeschichte eingeführt und gleichzeitig Barthel Beham ein Anzahl Werke genommen. Ich meine mit Recht und betone dies, da ich seinerzeit »Kunstchronik 1891/2 N. F.« für die von mir in St. Gallen aufgefundenen Bilder vor dem Erscheinen von Koetschaus Buch für B. Beham eingetreten war. Ich glaube, daß die Handelsstraßen der Mutmaßung Koetschaus zuhilfe kommen. Durch Dr. Probst war bereits das Material zu einer Bodensee-

schule gesammelt worden. Der Maecen dieser schien der Graf G. Werner von Zimmern gewesen zu sein; seitdem wir aber wissen, daß Ravensburg eine reiche Handelsstadt war, die mit Ulm, Nürnberg usw. rivalisierte, so dürfte die Hypothese Koetschaus, diese Stadt sei der ursprüngliche Wirkungsplatz des Meisters von Meßkirch gewesen, nur an Gewicht gewinnen. Auch seine Auffassung, daß der Meister zu Schäuffelin nach Nördlingen gezogen sei, wird uns doppelt annehmbar, wenn wir erwägen, daß eine große Verkehrsader von Ravensburg über Ulm, Dillingen, Nördlingen, Rothenburg, Würzburg bis in den Norden Deutschlands führte. Wenn Koetschau die Gemälde aus Wallerstein in die Frühzeit setzt, so spricht die unmittelbare Nähe dieses Ortes bei Nördlingen sehr für seine Behauptung. Die weiteren Zuweisungen der Bilder in bzw. aus Bebenhausen, Rottenburg, Beuron (?), Sigmaringen, Schloß Wildenstein, Messkirch, Wolpertswende, Bodmann, Konstanz, St. Gallen werden hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zur Einflußsphäre von Ravensburg-Meßkirch ebenso bestimmt gestützt, als diese Gemäldetopographie entschieden gegen B. Beham spricht. Wie sollte der Nürnberger-Münchener Meister dazu kommen, so große Tafelbilder in solcher Anzahl gerade in diese Gegend zu exportieren! Ich glaube, daß unsere Handelsstraßen uns wieder einen guten Weg geführt haben.

* * *

Recht interessant ist es, das Wandern Aldegreverscher Stiche zu verfolgen, soweit es uns die verdienstvollen Forschungen Brinckmanns gestatten. Sie werden als direkt beweisbar einwirkend erkannt in Kiedrich im Rheingau, und die alte Handelsstraße von Paderborn (von Soest) führte über Marburg, Höchst, Frankfurt oder über Butzbach, Idstein nach Mainz. Wir werden von Brinckmann weiter nach Hildesheim zum Knochenhauerhaus geleitet, wohin der Weg von der großen Tuchfabrikenzentrale Soest über Paderborn, Altenbeken, Hameln bald gefunden war. Nach Halle, wohin Brinckmann dann unsere Blicke lenkt, brauchte der Meister Hofmann für sein Domportal usw. die Stiche nur auf der Meßstraße über Halberstadt, Aschersleben den Pfad verfolgen zu lassen. Von Halle leitet uns unser Gewährsmann nach Breslau, wohin eine der großen »Salinenstraßen« der Stadt Halle direkt führte. Aldegrever gab hier die Motive für einen Epitaph, der Nik. Schebitzki und seiner Gemahlin außen an der Magdalenenkapelle in Breslau errichtet wurde. Ebenso findet sich im benachbarten Öls, der Residenz des Herzogs Joh. von Münsterberg-Öls und Christina von Schidlowitz eine Verwendung Aldegreverscher Stiche. Im Jahre 1540 wird für das Schwert, das Jobst Freudner damals für Herzog Albrecht von Preußen in Königsberg i. Pr. anfertigte (heute im Kronschatz zu Berlin), die Szene des Brudermords Kains und Abels (B. 270, 1539) aus

einem Dolchentwurf Aldegrevers kopiert. Wahrscheinlich werden die Stiche den Weg über den Stapelplatz Frankfurt a. O. nach Danzig ins Land der Littauer — vielleicht auch über Breslau ins nordöstliche Polen — eingeschlagen haben. Nach Rothenburg ob. d. Tauber haben die Stiche des westfälischen Meisters ebenfalls einen alten Handelsweg benutzt, den über Fritzlar, Hersfeld, Fulda, Würzburg, Rothenburg (Nördlingen).

* * *

Wenn im späteren 16. Jahrhundert der niederländische Einfluß, dessen Wirkung ich soeben in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (Juli 1911) behandelt habe, so überaus stark in Deutschland wird, so hat sicher die von Kurfürst August von Sachsen gegründete »holländische Straße« außerordentlich viel dazu beigetragen. Von dem zum Zentrum des deutschen Innenhandels gewordenen Leipzig führte sie über Halle, Aschersleben, Halberstadt, Wolfenbüttel (Braunschweig) und Lingen über Nordhorn nach Zwolle (Schwoll). Dieser Straßenzug war um so wichtiger, als er Städte wie Paderborn, Soest, Hamm, Münster, Minden, Hildesheim, Göttingen usw. berührte. Außerdem führte ein neuer direkter Weg von Leipzig über Mühlhausen, Kassel, Köln in die Niederlande. Diese geographischen Angaben lassen dem Kundigen die Etappen des »niederländischen Einflusses« in der Kunst sofort vor die Augen treten.

Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederländischen Kunst.

Von Dr. **Karl Doehlemann**
Universitäts-Professor in München.

Mit 15 Abbildungen.

Vorwort.

Alle Form- und Raumvorstellungen, Empfindungen, Gefühle, Stimmungen, die wir beim Betrachten eines Bildes erleben, nehmen ihren Ausgangspunkt von den auf der Bildfläche verteilten Farbflecken, Linien, Licht- und Schattenwerten, überhaupt von dem so unendlich deutungsfähigen Ensemble aller dieser Faktoren. Wenn es nun auch noch nicht gelungen ist und wohl auch kaum je gelingen wird, die vielen unendlich feinen psychologischen Vorgänge, die sich hierbei abspielen, zu verfolgen oder gar zu erklären, so wird man doch daraus folgern, daß die rein formale Betrachtung aller Bildelemente das Ursprüngliche für jede Kunstbetrachtung bedeutet. Denn über die anderen Folgeerscheinungen, über den Eindruck auf unser Gemüt, über die entstehenden Affekte läßt sich wegen der großen subjektiven Unterschiede und wegen der Schwierigkeit konkreter Angaben kaum ein auch nur einigermaßen allgemeineres Urteil abgeben. Aber ob beispielsweise eine Figur im einen Falle gut, im andern Falle schlecht im Raume steht, das müßte sich nicht bloß gefühlsmäßig, sondern aus ganz konkreten Qualitäten der Zeichnung, Modellierung, Schatten oder Farbengebung erklären lassen.

Deswegen dürfte jede Untersuchung der formalen Elemente des Bildes immer ein gewisses Maß von Interesse für sich beanspruchen. Zu diesen formalen Elementen im Bilde ist auch die Art und Weise zu rechnen, wie der Künstler die linearen Werte als Mittel zur Raumvorstellung benutzt oder kürzer ausgedrückt: die von ihm angewandte (lineare) Perspektive. Er mag ihr nun eine Wichtigkeit beimessen oder nicht, er mag sie exakt oder oberflächlich behandeln, immer gehört sie zu den charakteristischen Zügen und bildet einen Teil der künstlerischen Handschrift. Deswegen kann sie auch, sicher noch weit mehr als bisher, zur Datierung und Identifizierung

von Bildern herangezogen werden. Für gewisse Zeiten mag weiter, wie in der vorliegenden Untersuchung, noch speziell die Frage interessieren, ob die betreffende Periode über theoretische Kenntnisse in der Perspektive verfügte oder nicht. Das ist dann auch ein kulturhistorisches Problem. Unter allen Umständen aber muß eine derartige Untersuchung, die sich auf die Anwendung bestimmter geometrischer Gesetze bezieht, mit der größten Exaktheit durchgeführt werden. Es genügt nicht, ungefähr nach dem Augenmaß zu urteilen, sondern man muß sich dazu bequemen, Lineal und Zirkel zur Hand zu nehmen, so wenig ästhetisch auch die Tafeln durch Einzeichnung der Konstruktionslinien sich gestalten werden. Vielleicht kann man sich damit trösten, daß der Künstler ja auch bei Herstellung des Entwurfes oder der Vorzeichnung diese Instrumente oder wenigstens das Lineal benutzte. Zahllose Ungenauigkeiten sind ohnedies nicht zu umgehen, deswegen darf die Untersuchung selbst nicht noch neue hinzufügen. Man möge das nicht als mathematische Pedanterie auslegen. Die dem Künstler zuzubilligenden Freiheiten, welche sich aus einer wirklichen Beherrschung der Ausdrucksmittel ergeben, halte ich im weitesten Umfange aufrecht und ich weiß wohl, daß die richtigste Perspektive noch kein Kunstwerk vorstellt. Aber man wird sich eben mit der Tatsache abfinden müssen, daß die Mathematik, die ja überhaupt allen Gesetzen, welche der Mensch kennt, erst eine präzise Formulierung verleiht, auch das in der bildlichen Darstellung Gesetzmäßige beherrscht, wie man auch umgekehrt die Schönheit mathematischer Figuren und Formen, ja sogar die Eleganz von Formeln und Beweisen nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt.

Theoretische Betrachtungen des 15. Jahrhunderts in Italien und in den Niederlanden.

1. In Italien bringt der Anfang des 15. Jahrhunderts eine großartige Entwicklung aller Künste; zur gleichen Zeit sehen wir auch in den südlichen Niederlanden (Flandern) die Malerei einen glänzenden Aufschwung nehmen. In manchen Erscheinungen gleichen sich die beiden Perioden. So tritt z. B. im Süden wie im Norden ein größerer Realismus, eine schärfere Beobachtung und eine gesteigerte Naturtreue zu Tage. Im ganzen aber überwiegen doch die Verschiedenheiten. Die italienische Renaissance geht von der Antike aus, um sich zu ihr mit Bewußtsein in einen gewissen Gegensatz zu setzen; in den Niederlanden fehlt die Beziehung zur Antike vollständig. Während sich in Italien schon früh eine gewisse Würde in der Behandlung der religiösen Stoffe zeigt, die sich zu dem monumentalen Stile des 16. Jahrhunderts ausbildet, sehen wir im Norden eine größere Innigkeit oder Intimität der Beobachtung, die schon ins Psychologische

hinübergreift, gleichzeitig verbunden mit einem starken Gefühl für das Malerische und für die Farbe, wofür im Süden wiederum weniger Verständnis anzutreffen ist.

Als den wichtigsten Unterschied aber müssen wir wenigstens im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung den folgenden bezeichnen. In Italien geht mit der Entwicklung der neuen Kunst Hand in Hand die Ausbildung der theoretischen Grundlagen der bildenden Darstellung. Filippo Brunelleschi führt zuerst die Begriffe der Bildtafel und des Auges ein: er erfaßt also das Wesen der Abbildung eines räumlichen Objektes in eine Ebene durch die Fixierung eines festen Standpunktes im Raume dem Objekt gegenüber. Architekten spielen überhaupt eine große Rolle in der Florentiner Kunst des Quattrocento und sicher ist es nicht belanglos, daß diese schon durch ihren Beruf — man denke etwa an die Aufnahme antiker Bauwerke — eine innigere Beziehung zur messenden Geometrie und allgemein zur Mathematik haben. In der ganzen Folgezeit erhält sich in Italien ein enger Zusammenhang zwischen den Theoretikern und Künstlern, ja die letztern fördern oft die Theorie wie Uccello oder Pietro dei Franceschi. So kommt es, daß die Ausbildung der Grundgesetze der Perspektive sich zwar langsam, aber in stetiger Folge vollzieht und die Kunst gewinnt daraus die Darstellung der Form und des Raumes durch lineare Mittel.

Im Norden ist von theoretischen Untersuchungen dieser Art nichts zu bemerken. Es wird zwar berichtet [1]), daß Jan van Eyck sich mit Geometrie und den Hilfswissenschaften der Malerei beschäftigt habe. Man vergegenwärtige sich aber, welchen Nutzen van Eyck aus dem Wissen seiner Zeit, Italien ausgeschlossen, für seine Kunst ziehen konnte. Alle Betrachtungen des Mittelalters, die hier heranzuziehen sind, gehen zurück auf die Optik Euklids. In dieser gibt der griechische Geometer eine Theorie der Erscheinung, insofern er davon handelt, unter welchen Gesichtswinkeln uns die Gegenstände erscheinen. Er analysiert gewissermaßen das Wahrnehmungsbild, wie es uns unser Auge liefert. Nirgends aber ist von der Abbildung räumlicher Objekte in einer Ebene die Rede, welche doch erst die für den Maler wirklich brauchbaren Sätze liefert. Andererseits haben die Griechen auch die wirkliche bildliche Darstellung, wenn auch nur in gefühlsmäßiger

[1]) Bartholomäus Facius, der Geschichtsschreiber des Königs Alfons von Neapel, schreibt in seinem 1456 verfaßten, aber erst 1745 in Florenz gedruckten Büchlein »De viris illustribus« S. 46: »Joannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus geometriae praesertim et earum artium, quae ad picturae ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat.« Frimmel: Galeriestudien. 4. Folge: C. van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übersetzung und Anmerkungen von Hans Floerke. Bd. I. München u. Leipzig. 1906. S. 41 und S. 406.

Weise, sicher bis zu einem gewissen Grade ausgebildet, wie sich aus den Pompejanischen Wandgemälden entnehmen läßt, und in der Szenographie eine Art von Prospektmalerei für die Zwecke des Theaters geschaffen. Aber gerade diese Errungenschaften der Antike gingen in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung wieder verloren und das Mittelalter, von ganz anderen Anschauungen beherrscht, beschränkte sich darauf, die Optik Euklids und die spätere des Ptolomäus zu kommentieren und weiter auszubauen. Der bedeutendste Fortschritt knüpft sich an den Namen des Arabers Alhazen (Abu ibn Alhaitham), etwa um 1000. Er vertritt die auch für die Entwicklung der Perspektive wichtige Anschauung, daß von jedem Punkte eines leuchtenden Körpers nach allen Richtungen Lichtstrahlen ausgehen und daß sich zwischen dem Auge und einem gesehenen Gegenstande eine Pyramide von Lichtstrahlen ausbildet, deren Spitze im Auge liegt und deren Grundfläche der Gegenstand ist. Ein Pole, Witelo (Vitello), hat dann später das Werk Alhazens übersetzt und mit Zusätzen versehen; aus diesem äußerst umfangreichen Buche machte der Engländer Peckham im 13. Jahrhundert einen Auszug, den er Perspectiva communis betitelte und der als Lehrbuch weite Verbreitung fand, ja noch im 15. Jahrhundert als Grundlage für Vorlesungen über Perspektive verwendet wird. Auch dieses Buch ist nichts anderes als eine Optik, der Umfang allerdings hat sich insofern erweitert, als auch die durch Reflexion und Brechung des Lichtes entstehenden Bilder behandelt werden (Katoptrik und Dioptrik). Es ist sehr wahrscheinlich, daß Jan van Eyck solche Darstellungen der Optik kannte, ebenso unwahrscheinlich ist es, daß er aus ihnen etwas für die bildliche Darstellung Brauchbares entnehmen konnte. Wohl aber mag ohne weiteres zugegeben werden, daß ihm diese theoretischen Betrachtungen von Nutzen sein konnten bei der Darstellung von Bildern gewölbter Spiegel, wie wir eines z. B. auf dem Arnolfini-Bilde sehen. Wenn nun auch ein solcher Konvexspiegel durch Abbildung des übrigen Raumes den im Bilde direkt wiedergegebenen Raum gewissermaßen ergänzt, so wird man darin doch schwerlich mehr als eine Spielerei erblicken dürfen.

Plan der vorliegenden Untersuchung.

2. Um ein Urteil darüber zu gewinnen, wann nun auch in den Niederlanden theoretische Kenntnisse in der Perspektive sich zeigen, bleibt bei dem Mangel schriftlicher Überlieferung kein anderer Weg übrig als der, die Bilder selbst zu fragen und sich durch deren Untersuchung eine Antwort zu verschaffen. Für diesen Zweck eignen sich bloß Architekturen. Denn die Formen der menschlichen Gestalt und der Landschaft sind zu wenig gesetzmäßig und auch zu kompliziert, als daß man aus ihrer Darstellung Schlüsse in bezug auf exakte perspektivische Kenntnisse ziehen könnte.

Fehlen also in dem Oeuvre eines Künstlers architektonische Objekte, mit gradlinigen Begrenzungen gänzlich, so muß er für die folgenden Betrachtungen ausscheiden. Diese Notwendigkeit hat sich zum Beispiel bei van der Goes ergeben.

Weiter habe ich, um nicht mit doppelten Unsicherheiten zu arbeiten, zunächst prinzipiell nur solche Bilder untersucht, bei denen die Autorschaft sicher oder doch nur wenig umstritten ist. Um einmal sichere Urteile zu gewinnen, scheint mir dies unbedingt nötig. Erst wenn man über die Eigenart der einzelnen Meister auf Grund sicher ihnen gehörender Werke sich im klaren ist, kann man die perspektivische Behandlung bei der Zeit oder dem Meister nach unsicheren Bildern zu Datierungen oder Zuschreibungen benutzen.

Die Beurteilung nun, ob sich bei einem Künstler theoretische Kenntnisse in der Perspektive voraussetzen lassen, hängt davon ab, in wiefern sich dieselben aus den Linien im Bilde nachweisen lassen. Dabei muß man entsprechend der allmähligen Entwicklung, welche die Theorie der Darstellung sicher genommen hat, am Anfange von den allereinfachsten Sätzen ausgehen. Ist der Begriff der Abbildung in eine Ebene mit festem Auge einmal gewonnen, so wird die ganze Lehre der Perspektive, theoretisch wie praktisch, von einem Satze beherrscht, dem sog. Fluchtpunktsatz. Derselbe besagt folgendes: Linien, welche im Raume parallel verlaufen, bilden sich im Bilde als solche Linien ab, welche hinreichend, verlängert, sämtlich durch einen Punkt gehen, den Fluchtpunkt dieser Linien. Nur wenn die im Raume befindlichen parallelen Linien auch zur Bildebene parallel sind, so werden auch ihre Bilder wieder parallel. Dieser Satz wurde in seiner Allgemeinheit d. h. für parallele Gerade von beliebiger Richtung erst um 1600 durch Quido Ubaldi bewiesen. Vorher kannte man nur spezielle Fälle desselben. Nun sind die einfachsten Geraden im Raume die auf der Bildebene senkrechten Linien; sie mögen einfach »Tiefenlinien« heißen. Sie sind alle parallel und ihr Fluchtpunkt ist der Aug- oder Hauptpunkt der Darstellung. Aber es erweist sich als notwendig, den Fluchtpunktsatz bloß für die Tiefenlinien einer Ebene als bekannt vorauszusetzen, also etwa für die Bodenfläche — was zur Untersuchung der Fußbodenmuster führt — oder für die Decke oder für die Seitenwände und während alle Tiefenlinien einen Fluchtpunkt haben müßten, treten am Anfange vier Fluchtpunkte auf, je einer für jede Ebene. Bei der großen Abstraktion, welche die Lehre von der Perspektive voraussetzt, kann man sich die Fortschritte in dieser Disziplin kaum schrittweise genug vorstellen.

Eine bloße Schätzung nach dem Augenmaß genügt aber natürlich für diese Untersuchung nicht; man muß sich schon entschließen, dem Bilde mit dem Lineal auf den Leib zu rücken und darf mit Rücksicht auf den

besonderen Zweck die Entstellung des Kunstwerks durch die Konstruktionslinien nicht scheuen.

Dementsprechend wurden in den größten im Handel erhältlichen Photographien die betreffenden Linien mit der größten Genauigkeit und möglichster Unvoreingenommenheit eingetragen und darnach sind die beigegebenen Umrißzeichnungen, allerdings stark verkleinert, hergestellt. Das hat freilich den Nachteil, daß Punkte, die in den Photographien oder gar in den Originalen getrennt liegen, bereits zusammenfallen. Ferner konnten nur 15 Bilder reproduziert werden, während ich über 30 untersucht habe. Bei den nicht abgebildeten kann ich das Resultat nur beschreiben. Den wirklichen Sachverhalt zeigt in jedem Falle nur eine Nachkonstruktion an der Photographie. Die Untersuchung beginnt mit den Brüdern van Eyck und ist bis ins 16. Jahrhundert fortgesetzt. Die Romanisten, Gossart, Barend van Orley usw. gehen ja bereits schon nach Italien und eignen sich dort theoretische Kenntnisse an. Um 1560 endlich veröffentlicht Hans Vredemann de Vrieß seine ersten »Perspektiven« und da er sich nach dem Italiener Sebastiano Serlio gebildet hat, so darf man von diesem Zeitpunkt ab sicher auch in den Niederlanden weitergehende Kenntnisse voraussetzen.

3. Zunächst scheint nun allerdings nichts einfacher als die Beantwortung der Frage, ob in irgend einer architektonischen Darstellung die oben genannten perspektivischen Gesetze beachtet sind oder nicht. Man hat ja nur nötig, ein Lineal zur Hand zu nehmen und zu sehen, ob die betreffenden Linien, die in der Natur parallel sind, in der Tat verlängert sich in einem Punkte schneiden. Tatsächlich ist aber doch ein ziemliches Maß von Erfahrung und Urteil dazu nötig. Denn man darf nicht vergessen, daß der Künstler ja nicht mathematisch exakt konstruiert. Aber auch angenommen die Vorzeichnung in dem Bilde wäre mathematisch ganz genau gewesen, so werden durch den Farbenauftrag die Linien wieder ungenauer, größere Schattenpartien oder Personen, Gegenstände usw. verdecken sie, so daß nur kurze Stücke zur Festlegung übrig bleiben. Eine gerade Linie wird aber um so ungenauer sein, je kleiner das Stück ist, das man zu ihrer Bestimmung benutzte. Weiter ist es ja leider nicht möglich, die Untersuchung an den Bildern selbst durchzuführen; die Photographien aber sind doch infolge der Bäder, die sie durchgemacht haben, nicht absolut ähnlich zu den Originalen, und endlich kommen durch das Aufziehen der photographischen Kopien neue Ungenauigkeiten herein. Man darf also, auch wenn die Kenntnis des Gesetzes anzunehmen ist, keine mathematische Konvergenz in einem Punkte erwarten. Hat man eine größere Anzahl von Bildern solcher Künstler untersucht, welche sicher perspektivisch richtig konstruierten, so wird man sich einen Blick dafür aneignen, welcher Grad von Genauigkeit vernünftigerweise verlangt werden kann.

Ein Einwurf ist allerdings noch zu widerlegen. Man kann einwenden: Es ist ja möglich, daß ein Künstler ein Gesetz gekannt hat, aber er wollte es nicht anwenden oder hat es absichtlich nicht beachtet. Das klingt um so einleuchtender in einer Zeit wie der gegenwärtigen, da viele Künstler den Standpunkt vertreten, die Perspektive sei meistens doch nicht zu gebrauchen, eine gute Anschauung genüge in jedem Falle, und für den Künstler gebe es überhaupt keine Gesetze. Aber auch in der Gegenwart fehlt es nicht an Künstlern, die diese Anschauung n i c h t teilen. So sagt Hans T h o m a in der Vorrede [2]) zu der durch ihn veranlaßten Herausgabe von Dürers Unterweisung: »So ist dies Buch durchaus nicht veraltet, es ist aus der Praxis hervorgewachsen aus feststehenden Denkgesetzen, es zeigt, wie notwendig zum künstlerischen Schaffen das auf dem Wissen beruhende Vorstellen vom Raume als Grundlage aller bildenden Künste ist.« Und weiter: Die Raumgesetzlichkeit erhebt das Werk aus dem Chaos des Zufalls in eine Ordnung, wie sie im Wesen menschlicher Denkfähigkeit begründet ist, es kann zu einer wahrhaftigen Persönlichkeitsbeurkundung werden. — Die Kunst des Messens, welche ja schon im Wesen des Künstlers als Naturanlage vorhanden sein muß, ist die Fähigkeit, die Welt in Formen zu sehen, im Bilde zu einer Einheit zu gestalten. Der Begriff für ein Weltganzes kann sich durch das Erfassen dieser Raumgesetzlichkeit alsdann im einfachsten Stilleben offenbaren wie in der wunderlichsten Traumweltdarstellung.«

Und Adolf H ö l z e l bemerkt [3]) in bezug auf die künstlerischen Ausdrucksmittel: »Wenngleich alles Gesetzmäßige in der Kunst von unseren natürlichen Empfindungen ausgeht und auf diese zurückzuführen ist, also von selbst empfunden werden kann, so ist ein Bild, auch in seiner größten Einfachheit, doch ein verhältnismäßig zu kompliziertes Ganzes als daß selbst der Genialste bloß aus sich heraus, ohne jede Schulung oder Anregung zu vollendeten Resultaten gelangen könnte. Gerade das Genie wird bei voller Kenntnis der Mittel und ihrer Bedingungen, auch der mit ihnen zusammenhängenden Beschränkungen, Außerordentliches zu leisten imstande sein, und in der Beschränkung wird sich auch hier der Meister zeigen können. Ja, das Genie wird am meisten von der Kenntnis der Mittel haben.«

Es ist auch heutzutage noch so, daß erst das Gesetz dem Künstler die wahre Freiheit gibt. Aber allerdings die Gesetze der Perspektive sind längs erkannt; jeder, der auch nur über die einfachsten mathematischen Kenntnisse verfügt, kann sie sich mit geringer Mühe aneignen. Man ist

[2]) Albrecht Dürers Unterweisung der Messung, herausgegeben von Alfred Peltzer, Süddeutsche Monatshefte. München 1908.

[3]) Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst, Heft 10, 15. Jahrg., Okt. 1909, S. 75.

auch zu der Einsicht vorgedrungen, daß der Künstler von der starren Schabblone, wie sie diese mathematische Disziplin liefert, in vielen Fällen bewußterweise abweichen kann im Interesse einer besseren Wirkung.

Ganz anders wird man sich die Anschauungen des 15. Jahrhunderts vorstellen müssen. Die gesetzmäßige Abbildung von Raumobjekten war ein noch gänzlich unbekanntes Gebiet. Es herrschte eine gewisse Neugier und Spannung, und jeder Fortschritt in dieser Sache wurde mit Interesse verfolgt; man hatte vielleicht auch mehr Respekt vor jeder Gesetzmäßigkeit. So dürfte auch in den Niederlanden ein Künstler der damaligen Zeit sich kaum über ein einmal entdecktes Gesetz hinweggesetzt haben, zumal die zunftmäßige Ausbildung den Anfänger mit allen zum Handwerk gehörigen Kunstgriffen und Vorschriften vertraut machte.

Hubert van Eyck (gest. 1426), Jan van Eyck (etwa 1390—1441.)

4. Die niederländische Renaissance hat, wie jede tiefgreifende Bewegung, ihre Vorgeschichte, die sich in Frankreich und Burgund abspielt. Für unsere Zwecke genügt es, mit den großen Begründern der neuen Anschauungen, den Brüdern Hubert und Jan van Eyck zu beginnen. Existierten in dieser frühen Zeit schon theoretische Einsichten in bezug auf die bildliche Darstellung, so bezogen sie sich sicher erst auf die allerelementarsten Wahrheiten. Wir wollen deswegen uns zu überzeugen suchen, ob aus den Bildern der Brüder van Eyck etwa auf die Kenntnis des Fluchtpunktsatzes für Tiefenlinien einer Ebene, speziell einer Boden-, Decken- oder Seitenfläche geschlossen werden kann. Gelegenheit dazu ergibt sich reichlich, da uns zunächst eine ganze Anzahl von Fußböden mit quadratischem Muster zur Verfügung stehen. Wir müssen uns also dieser etwas nüchternen Aufgabe unterziehen und beginnen mit dem ältesten Werke, an dem beide Brüder noch zusammen arbeiteten, dem Genter Altar.

Genter Altar. Außenseite. Zimmerinterieurs.
Brüssel. Museum.

Die linke Hälfte stellt einen leeren Innenraum dar; durch das Fenster eröffnet sich ein Ausblick auf eine Straße. Die Tiefenlinien des Fußbodens gehen durch einen Punkt, der auf der Umrahmung etwas über der Mitte des Fensters gelegen ist. Dieses Liniensystem kann direkt als mathematisch richtig gezeichnet gelten. Kern, der zuerst die von den Brüdern van Eyck und ihrer Schule angewandte Perspektive eingehend untersucht hat [4],

[4]) G. Josef Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Leipzig Seemann. 1904. S. 11.

erwähnt merkwürdigerweise gerade dieses Beispiel nicht. Bemerken wir gleich, daß in dem Straßenbild die Gesimslinien der Häuser ziemlich regellos



Abb. 1. Hubert und Jan van Eyck: Maria. Genter Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

verlaufen und daß der Horizont, der sich nach dem Gesamteindruck für das Straßenbild ungefähr ergibt, jedenfalls tiefer liegt als der für das Interieur, so daß die Ansicht des Zimmers sicher nicht mit der der Straße zusammengeht.

Schon der Fußboden auf dem rechten Interieur — wir sehen in ein Zimmer mit gotischer Nische, Waschgerät und Handtuch — stimmt nicht mehr vollständig, indem die beiden äußersten Tiefenlinien rechts auch nicht angenähert mehr durch den Fluchtpunkt hindurchgehen, der sich für die übrigen Tiefenlinien zur Not noch angeben läßt.

Genter Altar. Außenseite. Maria.

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Abb. 1.

In beiden Bildern laufen die Fußbodenlinien nicht in einem Punkte zusammen, sondern sie drehen sich nur allmählich, wenn man das Bild von der einen zur andern Seite durchmißt. Untersucht man die übrigen Bilder — die Abb. 2 gibt noch weitere Beispiele — so zeigt sich überall dieser Typus der Darstellung: die Tiefenlinien konvergieren nach einem »Fluchtgebiet«, wie man vielleicht sagen kann. Es erscheint der Schluß zulässig, daß man durch bloße Beobachtung des Wahrnehmungsbildes wohl nicht weiter als bis zu dieser Form der Darstellung gelangen kann. Erst das mathematische Gesetz liefert die exakte Darstellung, wobei allerdings die große Schwierigkeit zu überwinden ist, daß die Geraden den Fluchtpunkt ja nicht wirklich erreichen. Nach der Ausdrucksweise der neueren Geometrie wäre der Fluchtpunkt für ein System paralleler Linien eben das Bild des den Parallelen gemeinsamen unendlich fernen Punktes. Den zuerst erwähnten Fußboden auf dem Zimmerinterieur des linken Flügels muß ich dann allerdings als ein Spiel des Zufalls betrachten. Hatte der Künstler sich die Anschauung angeeignet, daß die Tiefenlinien im Bilde nach einem gewissen »Gebiet« zusammenlaufen oder eine gewisse Drehung ausführen, so konnte er zufällig dieses Gebiet auch einmal auf einen Punkt zusammenschrumpfen lassen.

Es ist dann aber fast selbstverständlich, daß die Brüder Eyck nun auch bei den Tiefenlinien im Raume das gleiche Näherungsverfahren anwandten, und dies bestätigt die Untersuchung der Bilder. Die Verkündigungsbilder enthalten nur wenige Tiefenlinien an der Decke, Abb. 1 zeigt drei solche Linien; in völlig ausreichender Weise aber liefern derartiges Material die weiteren Abbildungen.

Die Madonna des Kanzlers Rolin.

Paris. Louvre.

Gut zu verfolgen sind 14 Tiefenlinien der Bodenfläche und je einige von der rechten und linken Seitenfläche. Man bemerkt, daß diese Linien weder für sich je nach einem Fluchtpunkt konvergieren, noch alle zusammen diese Eigenschaft haben. Wohl aber kann man sagen, daß sie alle von außen

nach innen verlaufen oder daß wieder ein Fluchtgebiet vorhanden ist. Aus der Anschauung heraus, ohne theoretische Betrachtung, wird sich wiederum keine exaktere Darstellung ableiten lassen. Man kann also auch noch nicht von einem Horizont sprechen, für den die Architektur gezeichnet wäre, höchstens könnte man einen Streifen angeben, ein »Horizontgebiet«. Die Landschaft im Hintergrund zeigt einen weit in die Tiefe sich hinziehenden Strom; ihr Horizont wäre eine Linie, die etwa durch die Augen des Kanzlers geht. Nimmt man als Fluchtgebiet für den Fußboden die Partie zwischen der Brücke und der dahinterliegenden Insel, so ist die Landschaft immer noch von einem höheren Standpunkt aus gesehen als der Fußboden.

Auffallend schlecht, auch für die empirische Auffassung, steht der Sockel der linken der beiden mittleren Säulen im Bilde; auch die Lücken der Mauerbrüstung, speziell die mit dem Pfau, fallen ziemlich störend aus der Darstellung heraus.

Die Pala-Madonna. Brügge. Städtisches Museum.

Der quadratisch getäfelte Fußboden liefert höchstens ein Fluchtgebiet; die beiden Tiefenlinien des Baldachins der Madonna erreichen dasselbe kaum. Interessant ist die ganze Darstellung wegen der schwierigen perspektivischen Aufgabe, die sich der Künstler stellt: handelt es sich doch um die Wiedergabe eines runden Säulenumganges. Kern versucht es (l. c. S. 11), den Grundriß dieser Architektur anzugeben. Er kommt zu dem Schlusse, daß es sich um einen Rundbau mit 14 Säulen handelt, von denen 9 im Bilde zu sehen sind. Ich kann mich dieser Vermutung allerdings nicht anschließen. Zunächst nimmt er an, daß die beiden äußersten Säulen rechts und links nicht frontal d. h. mit einer Sockelfläche zur Bildebene parallel stehen, sondern gegen dieselbe etwas gedreht. Als Grund dafür kann in der Tat mit Recht angeführt werden, daß die Linien an der linken Seitenfläche des Sockels der rechten Säule von den Tiefenlinien des Fußbodens nach rechts abweichen. Aber freilich dürften dann die andern Kanten des Sockels nicht parallel zum unteren Rand des Bildes sein. Ich wäre deswegen eher geneigt, die Abweichung der linken Seitenlinien des Sockels als eine perspektivische Verzeichnung anzusehen, wie sie sich bei den Eycks ja öfter finden (beispielsweise der oben erwähnte Sockel in der Rolin-Madonna) und anzunehmen, daß die beiden äußersten Säulen rechts und links frontal, also mit einer Fläche des Sockels zur Bildebene parallel stehen. Dann erhält man auch eine einfachere Anordnung der Architektur, wie sie der in solchen Problemen doch noch ungeübten Zeit eher entspricht. Sicher unrichtig aber erscheint es mir, die zweite Säule von links als auch in dem vorderen Säulenkreis stehend anzunehmen, sie steht nach links hinausgerückt, ohne daß man freilich ihren Zusammenhang mit der übrigen Archi-

tektur angeben könnte. Nimmt man weiter an, daß durch die Madonna eine Säule verdeckt wird, so käme ich zu einem Halbrund von im ganzen 7 Säulen, wobei je eine rechts und links frontal das Bild begrenzen. Über das Verhältnis dieses Bildes zur Rolin-Madonna habe ich schon früher Betrachtungen angestellt 5).

Das Dresdener Reisealtärchen. Dresdener K. Galerie (Abb. 2).

Der Fußboden des Mittelbildes bestimmt ein relativ kleines Fluchtgebiet, nur die beiden äußersten Tiefenlinien links fallen aus dem System heraus. An der linken Wandfläche sind die Tiefenlinien zum Teil fast parallel. An der rechten Wand bilden die gleich hohen Kanten an den Kapitälen gar keine gerade Linie, sondern verlaufen treppenförmig. Bei den Tiefenlinien des Raumes kann deswegen hier nicht einmal von einem Fluchtgebiet die Rede sein. Trotzdem ergibt sich eine gute Raumwirkung, eine der besten von allen Interieurs der beiden Eyck. Die Statuen allerdings stehen nicht über den zugehörigen Säulen, sondern sie rücken nach dem Hintergrund zu immer weiter hinter die betreffenden Säulen.

Bei den Seitenflügeln ist die perspektivische Konstruktion eine ganz schlechte; namentlich auf dem linken stören die unterste und oberste der eingezeichneten Tiefenlinien, die viel flacher verlaufen müßten, geradezu die Raumwirkung.

Wenn nun trotz der so oft primitiven Zeichnung bei den Brüdern Eyck die Raumwirkung der Interieurs doch fast durchweg eine sehr gute ist, so liegt der Grund dafür in der ganz vortrefflichen Helldunkelbehandlung, welche die Schwächen der linearen Konstruktion zum Teil verdeckt. Das Helldunkel oder anders ausgedrückt die Ausbildung zusammenfassender Raumschatten begegnet uns auf allen erwähnten Bildern: in den Zimmerinterieurs der Außenseite des Genter Altars erfüllt es den unteren Teil der Räumlichkeit, so daß der Ansatz der Wand an die Bodenfläche fast nicht zu erkennen ist, es bildet sich zu dämmerigen Schatten im Zimmer der Maria aus, sowie an der Decke der Rolin-Madonna und in den Bogenhallen des Paele-Bildes.

Dagegen fehlt die Einheitlichkeit von Figuren und Raum vollständig; die Figuren sind durchweg viel zu groß für die Architekturen, welche eben lediglich als schmückender Hintergrund anzusehen sind: der Engel Gabriel und die Madonna könnten sich nicht erheben, ohne die Decke einzustoßen, die Heiligen in der Paele-Madonna reichen nahezu bis an die Kapitäle der Säulen.

5) Wiener Graphische Künste, Beilage, Jahrgang 1906, 1. Heft.

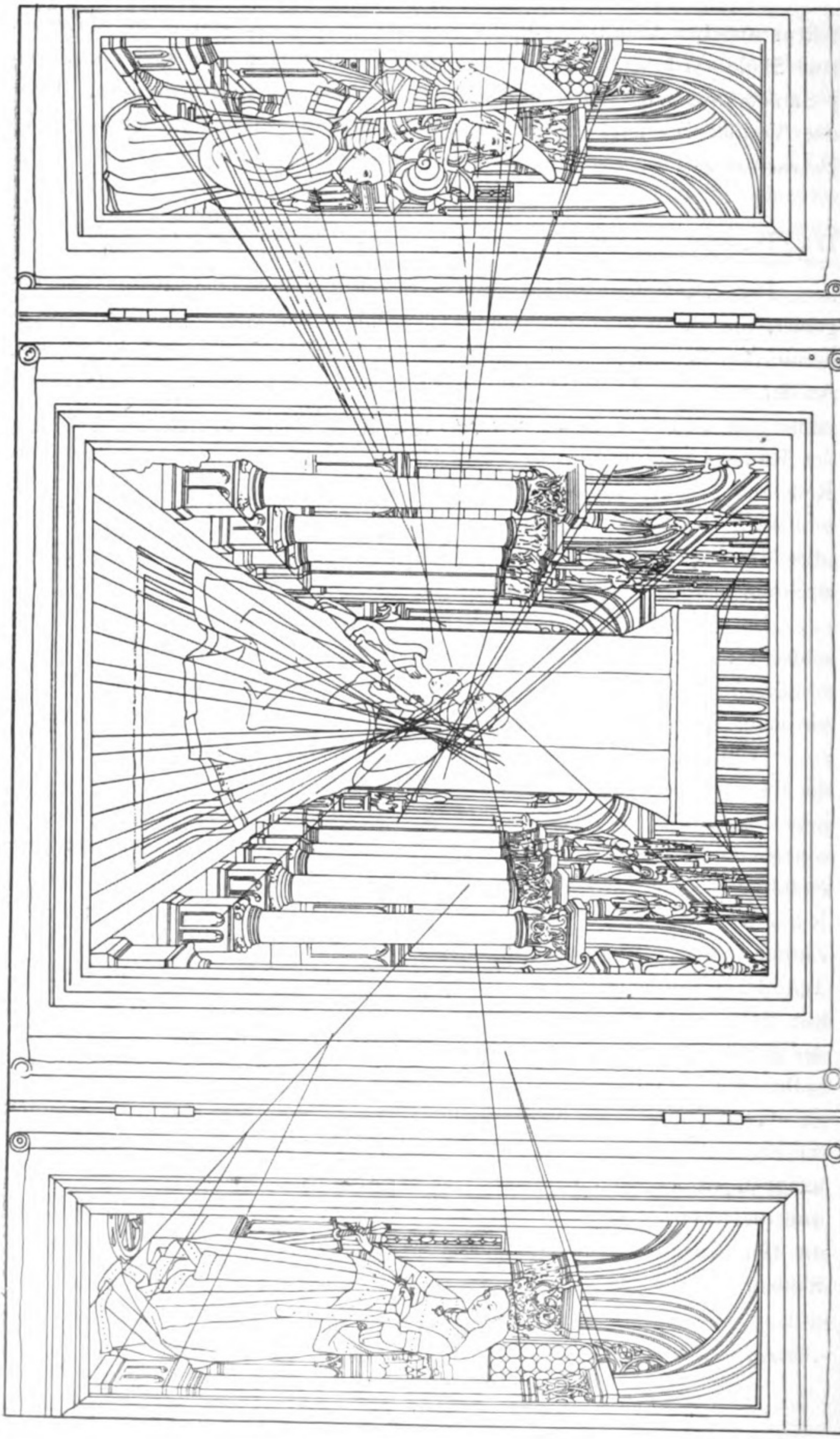


Abb. 2. Jan van Eyck: Das Reisealtärchen. Dresden, Kgl. Gallerie.

Was die Landschaft betrifft, so ist sie am altertümlichsten im Mittelbilde des Genter Altars, der Anbetung des Lammes behandelt. Die ganze Wiese des Vordergrundes steigt fast vertikal an; der Brunnen des Lebens und der Altar mit dem Lamm sind übereinander angeordnet, jeder einzeln gesehen, und an der Wiese hängen weiter die Figuren des Vorder- und Mittelgrundes. An diese Wiese ist als Fernbild (gewissermaßen wie ein Aufriß) die allerdings ganz prachtvolle Landschaft des Hintergrundes angereiht mit den zahlreichen Baumgruppen und Hügeln, den als Ganzes gut dargestellten Zügen der Märtyrer und Märtyrerinnen und der stolzen Stadt als Abschluß. Doch zeigt sich hier ein gewisses Unvermögen, die Raumtiefe anders als durch Überschneidung zum Ausdruck zu bringen. Keines der vielen Gebäude ist ganz zu sehen, sondern stets überschnitten von davor befindlichen Kulissen.

Weit vorgeschrittener erscheint die Landschaft und überhaupt die ganze Raumbehandlung in der Rolin-Madonna. Hier hat Eyck einen Typus geschaffen, der wohl für längere Zeit maßgebend blieb [6]). Die kleinen Ausblicke auf den Außenflügeln des Genter Altars (z. B. in der Verkündigung Abb. 1) müssen als die Vorläufer desselben angesehen werden. An einen teilweise im Dämmerlicht gehaltenen abgeschlossenen Innenraum schließt sich eine weit ausgedehnte, sonnige Landschaft. Der starke Kontrast zwischen diesen beiden Motiven gehört zu den wirkungsvollsten Mitteln, deren sich hier der Künstler bedient. Wiederum wird an den Vordergrund die als Fernbild behandelte Landschaft herangeschoben. Der im Mittelgrund befindliche Burghof könnte die Überführung besorgen. Da aber die beiden Männer an der Brüstung viel zu klein gegeben sind, so wird die Gartenmauer viel zu weit hinausgeschoben und infolge der dadurch entstehenden Unklarheit der räumlichen Anordnung dominiert doch nur Vorder- und Hintergrund. Allgemein kann man sagen, daß gerade die Überführung des Vordergrundes in den Hintergrund durch den Mittelgrund das Hauptproblem in der Raumdarstellung repräsentiert. Der noch primitive Künstler gibt den Vordergrund ohne starke Größenunterschiede und weiter den stark verkleinerten Hintergrund. Weiter darf man nicht übersehen, daß die Figuren und der Raum bei den Eycks ja noch nicht als Einheit gesehen werden. Der moderne Beschauer der Rolin-Madonna dagegen sucht ganz von selbst nach einem Ausweg, das Bild einheitlich zu erfassen. Man mag sich dann vorstellen, daß der eigentliche Vorgang in einem hochgelegenen Gemache, auf einem Söller sich abspielt, von wo aus man einen weiten Überblick über

---

[6]) von Schubert-Soldern, Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch: ein Beitrag zur niederländischen Landschaftsmalerei. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 46. Straßburg (Heitz). 1903.

die Landschaft hat. Dann wird der Mittelgrund in der Tat verdeckt, und es ergibt sich ungefähr die Eycksche Anordnung. Das Problem der Darstellung des Mittelgrundes wäre bei einer solchen Gruppierung freilich nicht gelöst, sondern umgangen.

Was im übrigen die Behandlung der Landschaft in der Rolin-Madonna betrifft, so herrscht das Mittel der Überschneidung nicht mehr so vor wie im Genter Altar. Links und rechts spielt es ja noch eine große Rolle, aber in der Mitte ist das Flußtal durch die Windungen des Stromes in die Tiefe geführt und die begrenzenden Höhen kommen namentlich auf der rechten Seite durch die Bodenlinien zur Darstellung: die Form wird durch auf ihr gelegene Kurven veranschaulicht.

Daß in der Tat Eyck das Ausfallen der Mittelschicht im Bilde nicht störend empfindet oder nicht imstande ist, sie richtig einzufügen, beweist schlagend das Bildchen der h. Barbara vom Jahre 1437 (Antwerpen, Museum). Die Heilige sitzt auf einer kleinen Erhöhung und ist aus geringer Entfernung gesehen zu denken. Das folgt aus der starken Vergrößerung des Faltenwurfs ihres Kleides. Der Turm hinter ihr ist dagegen nahezu im Aufriß gegeben, also für eine sehr große Entfernung des Beschauers, und wirkt im übrigen ganz flach; sein Horizont läge etwa in der Höhe der ersten Galerie, also viel höher als der, welcher für die Heilige genommen ist. Zwischen der Heiligen und dem Turm ist eine ganze Schicht ausgefallen, wie wenn hinter dem Hügel, auf dem sie sitzt, eine große weite Kluft wäre. Die Landschaft zeigt eine sehr gute Durchbildung, die Überschneidungen treten ganz zurück zugunsten der Ausbildung horizontaler oder abgeböschter Flächen.

Fassen wir zum Schluß alle Einzelheiten zusammen, so ergibt sich für die Brüder van Eyck folgendes:

Weder Hubert noch Jan van Eyck verfügen über theoretische Kenntnisse in bezug auf die bildliche Darstellung. Dies ist der Hauptunterschied gegenüber der Untersuchung von Kern, der eben Gesetze schon angewendet sieht, wo man noch nicht davon sprechen kann. Wohl aber ist die Beobachtung dieser beiden Künstler eine so scharfe — und der Kopf des Kanonikus van der Paele beweist dies ja schon allein —, daß sie aus dieser heraus zu einer empirisch verhältnismäßig richtigen und wenigstens von ganz störenden Fehlern freien Darstellung gelangen, welche gegenüber der früheren Periode einen bedeutenden Fortschritt vorstellt. Sie orientieren die Tiefenlinien im großen und ganzen genommen richtig von innen nach außen, so daß man unter Umständen von einem Fluchtgebiet sprechen kann. Dem einzelnen Objekt gegenüber halten sie einen Standpunkt fest, dagegen erscheinen Landschaft, Figuren und Raum nicht einheitlich gesehen. Ihre vorzügliche Raumwirkung erreichen sie weniger durch lineare Mittel als durch ein fein nuanciertes Helldunkel.

Roger van der Weyden (etwa 1400—1464).

5. Noch gleichzeitig mit den Brüdern van Eyck war in Brüssel Roger van der Weyden tätig, und da er ein ziemlich hohes Alter erreichte, so ist er für die Zeit nach Jan van Eycks Tode der Hauptvertreter der niederländi-



Abb. 3. Roger van der Weyden: Die Anbetung der drei Könige. Mittelbild. München, Pinakothek.

schen Kunst. Wir können ihn genügend kennen lernen aus dem großen Dreikönigsaltar.

Die Anbetung der 3 Könige. München. Pinakothek (Abb. 3).

Mittelbild. Die Ruine bietet mit ihren vielen Mauerfugen ein fast schulmäßiges Beispiel. Verlängert sind in Abb. 3 die Tiefenlinien am

Mauerwerk des Fensters rechts, sowie die am zweiten Fenster von rechts. Das zu beobachtende Diagramm ist in beiden Fällen das gleiche: die Linien gehen nicht durch einen Punkt, sondern sie drehen sich allmählich, wenn man die Mauer von unten nach oben durchläuft. Auch sind die beiden Liniensysteme, obschon sie der gleichen Ebene angehören, nicht in einen Zusammenhang gebracht. Die Folge ist, daß die Wand in der Mitte gebrochen erscheint. Weiter hat man sich die beiden Seitenwände des Stalles doch sicher parallel zu denken, tatsächlich öffnet sich aber der Stall gegen den Beschauer zu nach außen, die Wände scheinen auseinander zu gehen, weil auch die linke Wand in bezug auf ihr Fugensystem in ähnlicher unabhängiger Weise behandelt ist.

Auch sonst wird eine Kontrolle der räumlichen Anordnung manche Widersprüche aufdecken. So sind die Hauptfiguren alle im Vordergrunde angeordnet und zwar eigentlich in zwei Schichten: die vorderste enthält den h. Josef links, den knienden und den links stehenden König; in einer zweiten Schicht wären zu denken Maria und der dritte der Könige: aber bei dieser Anordnung müßte sich der kniende König nach rückwärts wenden, um das Kind zu küssen, während er im Bilde so dargestellt ist, als wenn er in der zweiten Schicht sich befände neben Maria und nach vorne sich beugend den Arm des Kindleins ergreift.

Ferner wird der mittlere Pfeiler des Stalles, an dem sich merkwürdigerweise ein Kruzifix befindet, durch die Beschattung so weit zurückgedrängt, daß man ihn nur schwer in die Ebene der beiden mittleren Pfeiler rechts und links bringt, in die er doch gehört. Hinter diesem mittleren Pfeiler steht die Kuh und hinter dieser ein Esel, der aber trotzdem mit seinem Kopfe bis vor zur Madonna reicht.

Die Seitenteile. Auf dem linken Flügel, der Verkündigung, verlaufen die Tiefenlinien des Fußbodens zum Teil fast parallel; die Tiefenlinien der linken Seitenwand konvergieren zwar einigermaßen, aber noch nicht so, daß man von einem Fluchtgebiet sprechen könnte. Auffallend erscheint die ganz altertümliche Begrenzung des Bildes am linken und oberen Rande, die in ihrer fast parallel-perspektivischen Behandlung nahezu an die Art des 14. Jahrhunderts erinnert. Infolge der unnatürlichen Verzerrung der linken Wand ist die Raumwirkung eine ziemlich ungünstige, zumal auch ein Helldunkel wie etwa bei den Eycks fehlt.

Der rechte Seitenflügel stellt die Darbringung Jesu im Tempel dar. Die Tiefenlinien am Fußboden links unten verlaufen verhältnismäßig richtig, dagegen ist die rechte Wand wieder fast regellos und ohne Gefühl für perspektivische Wirkung gezeichnet. Daß man den dargestellten Raum von innen und rechts gleichzeitig von außen sieht, entspricht wiederum der noch primitiven Auffassung des Interieurs.

Es ist ziemlich sicher, daß Roger im Jahre 1449 nach Italien ging, um das große Jubiläum in Rom mitzufeiern. Da ferner die auf dem Dreikönigsaltar (Mittelbild) dargestellte Stadt Middelburg sein soll, das erst zwischen 1450 und 1460 gegründet wurde, so dürfte dieses Werk wohl der letzten Zeit des Künstlers angehören 7). Hätte also Roger bei seinem Aufenthalte in Italien sich theoretische Kenntnisse angeeignet, so müßten sie in dem Dreikönigsaltar zutage treten. Wir begnügen uns deswegen mit der Analyse dieses Werkes. Es ergibt sich als Resumé:

> Roger van der Weyden ist in bezug auf perspektivische Darstellung ebenso Empiriker wie die Brüder van Eyck; seine Beobachtung ist aber eine viel weniger scharfe, so daß seine Konstruktionen weit altertümlicher anmuten, seine Raumbehandlung zeigt vielfach Unklarheiten und entbehrt der feinen und raumbildenden Helldunkelwirkung.

Der Meister von Flémalle. (Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.)

6. Während wir über die Brüder van Eyck und über Roger van der Weyden einige, wenn auch kärgliche historische Nachrichten besitzen, wurde die Existenz dieses Meisters von Hymans und Bode lediglich aus seinen Werken abgeleitet. Da sich aber daraus, wie Tschudi [8]) gezeigt hat, eine künstlerisch scharf umrissene Persönlichkeit ergibt, so ist es notwendig, diesen Meister ebenfalls heranzuziehen. Es wird sich zeigen, daß er sich von den bisher betrachteten Künstlern in sehr vielen Punkten unterscheidet. Von dem Triptychon der Gräfin Mérode in Brüssel, nach dem dieser Künstler anfangs als der Meister des Mérode-Altars bezeichnet wurde, sind Photographien kaum zu erhalten. Die Madonna in der Sammlung Salting, London, bietet für eine perspektivische Untersuchung wenig Anhaltspunkte. Dagegen erweisen sich die beiden im Prado-Museum in Madrid befindlichen Bilder als sehr geeignet, und sie dienen in erster Linie als Grundlagen für die folgenden Betrachtungen.

Altar des Magister Heinrich von Werl. Madrid. Prado (1438).

Die wenigen Tiefenlinien des Fußbodens links unten liefern ein Diagramm, wie es sich auch bei Roger van der Weyden findet, ebenso die durch die Stufen rechts unten gegebenen Tiefenlinien. Dagegen ist das Tonnengewölbe auffallend richtig gezeichnet: seine Fugen bestimmen ein nicht sehr ausgedehntes Fluchtgebiet. Die beiden Fenster endlich liefern ein

7) Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906. S. 67.

8) Hugo von Tschudi, Der Meister von Flémalle. Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen, Bd. 19, 1898, S. 8—34, S. 89—116.

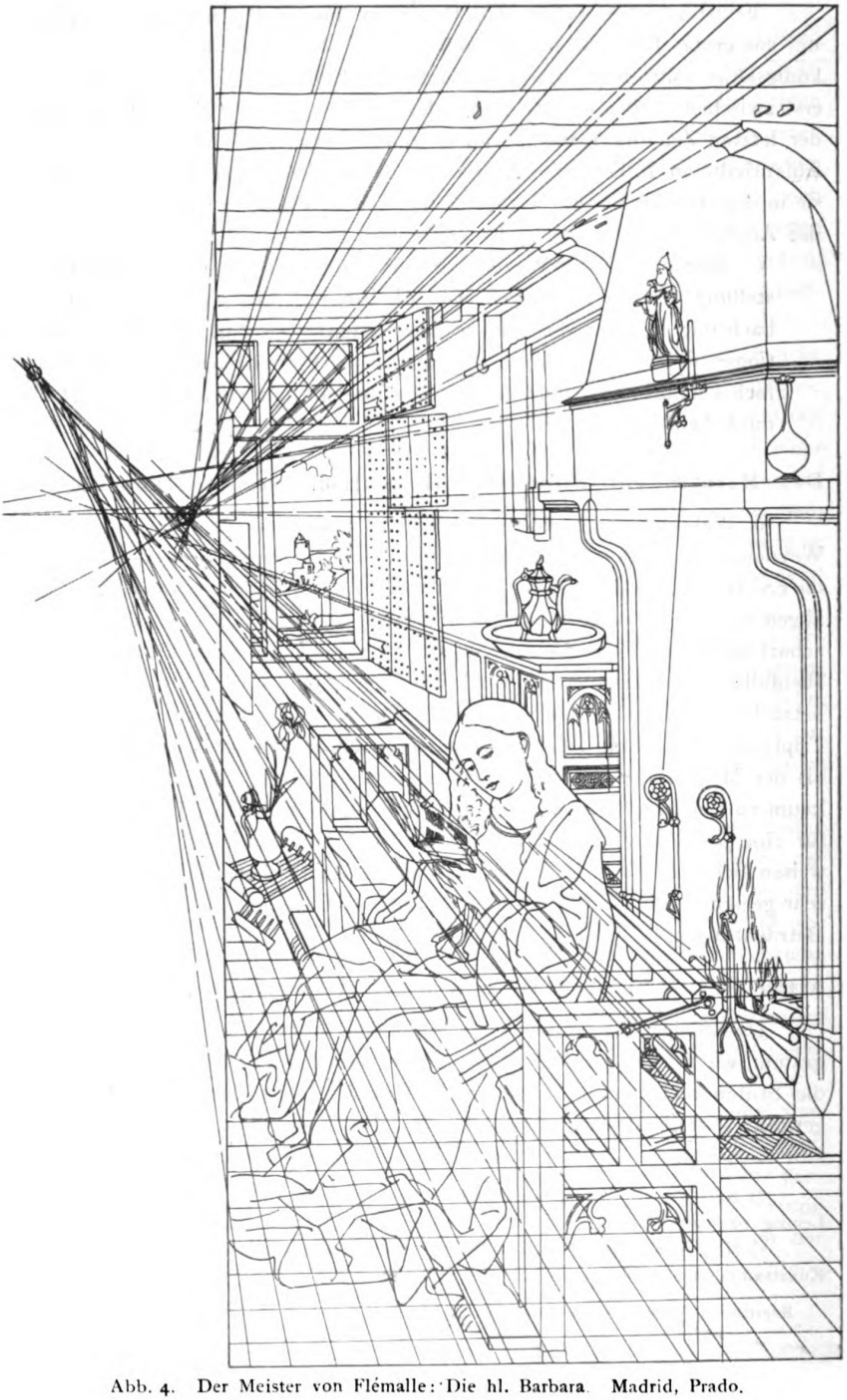


Abb. 4. Der Meister von Flémalle: Die hl. Barbara. Madrid, Prado.

von diesem verschiedenes neues Fluchtgebiet, welches so klein ist, daß man schon von einem Fluchtpunkt sprechen könnte.

Die h. Barbara. Madrid. Prado (1438). (Abb. 4.)

Die zahlreichen Tiefenlinien des Fußbodens verlaufen ziemlich regellos, zum Teil fast parallel. Dagegen liefern die Linien der Decke wieder ein Fluchtpunktgebiet oder auch, wenn man will, einen Fluchtpunkt. Für die rechte Seitenwand ergibt sich dagegen kaum ein Fluchtgebiet, wobei auch der Übelstand sich geltend macht, daß an der Cheminée die Gesimslinien rechts und links nicht in eine Gerade fallen. Auch für die Bank fallen diese zusammengehörigen geradlinigen Stücke nicht ganz in eine Gerade; trotzdem kann man auch für die Bank von einem Fluchtpunkt sprechen, der links außerhalb des Randes und noch hoch über dem Horizont der Landschaft liegt. Würden nicht die Fußböden dagegen sprechen, so wäre man fast versucht, bei dem Meister von Flémalle theoretische Kenntnisse anzunehmen: so bleibt immerhin noch die Tatsache bestehen, daß er durch die Genauigkeit seiner Beobachtung zu empirischen Konstruktionen gelangt, die in manchen Fällen die gesetzmäßige Darstellung erreichen, und er übertrifft hierin Roger van der Weyden und auch die Brüder Eyck.

Im übrigen geht er bei der Wiedergabe eines Innenraumes von ganz anderen Gesichtspunkten aus als etwa Jan van Eyck. Dieser wirkt wenig durch die Linie, vor allem dagegen durch die Raumschatten. Demgegenüber betont der Meister von Flémalle die Linie sehr stark und weist ihr in bezug auf die Tiefenwahrnehmung eine wichtige Rolle zu. Er scheut sich nicht, die Tiefenlinien in langer Ausdehnung und in fast unschöner oder aufdringlicher Weise im Bilde zu verwenden, wie beispielsweise in der Bank auf Abb. 4 oder auch in dem Mittelbilde der Verkündigung (Brüssel, Sammlung Mérode). Weiter erreicht er seine starke Raumwirkung dadurch, daß er entsprechende Objekte in charakteristischer Lage uns vorführt. Indem wir gezwungen werden, uns diese Objekte selbst, sowie dieselben in ihrer gegenseitigen Lagenbeziehung vorzustellen, erleben wir auch den Raum, den sie erfüllen. Dies ist also eine plastische Raumdarstellung, während Jan van Eyck optische Mittel wählt. Die vielfach benutzte Überschneidung und die Betonung der verschiedenen Ebenen durch halbgeöffnete Tür- und Fensterflügel wirken im gleichen Sinne. Auf dem Bilde des Heinrich von Werle wären als Beispiele dafür zu nennen: Die Troddel des Magisters direkt im Vordergrunde, die zurückgeschlagene Tür hinter ihm, von der oben wieder ein Teil sich abbiegt, der Fensterladen links, der unten in das Zimmer hineinragt, in seiner oberen Hälfte aber zurückgeschlagen ist, die Zwischenwand, welche an der Rückwand noch ein Fenster oder einen Wandschrank zum Teil frei läßt, von dem der eine Laden wieder geschlossen, der

andere halbgeöffnet erscheint, endlich das Gebälk der Decke und die davon überschnittene Statue.

Auf dem Barbarabilde (Abb. 4) kann man als Belege anführen: die beiden Holzzapfen und den Eisenhaken am vordersten Balken der Decke, das Gefäß, die Statue und den Leuchter am Kamin, den Schemel mit dem Kruge und wiederum die Fensterläden, die namentlich auf der linken Seite auffällig in den Bildraum hereinragen.

Ebenso sind auf dem Mérode-Altar (Mittelbild) die beiden Leuchter am Kamin senkrecht gegeneinander gestellt und die Fensterläden wieder verschieden geöffnet. Auf dem rechten Flügel sind es die in das Innere des Zimmers an die Decke hinaufgeschlagenen Läden und der ins Freie hinausgehende Klapptisch mit der Mausfalle, auf dem linken Flügel die zurückgeschlagene Tür des Zimmers und die der Mauer im Hintergrund, welche dieser raumschaffenden Tendenz dienen. Die ganze Wirkung des Interieurs erinnert fast ein wenig an Pieter de Hooch, wenn es erlaubt ist, Kunstwerke so verschiedener Zeiten in Parallele zu setzen.

Eine große Sorgfalt verwendet der Künstler dann aber weiter auf die Konstruktion der Schlagschatten: er unterscheidet zwischen Kern- und Halbschatten, indem er den dunkleren Kernschatten mit dem helleren Halbschatten rändert. Das kann man z. B. auf dem Barbarabilde an dem Handtuch und an der Bank im Vordergrunde rechts sehr gut verfolgen. Sorgfältig sind überall die Schlagschatten der einzelnen Objekte, z. B. der Kanne auf dem Stollenschränkchen, des Leuchters, Gefäßes und der Statue am Kamin, eingetragen. Das Kaminfeuer bildet wieder seine eigenen Schatten aus.

Weniger minutiös sind die Schatten auf dem Werl-Bilde behandelt, das Mittelbild des Mérode-Altars zeigt sie in gleicher Weise wie das Barbarabild.

Diese Vorliebe für Schlagschatten und überhaupt für die plastische Herausarbeitung der Form hat dann zur Folge, daß der Meister von Flémalle das Helldunkel weniger bevorzugt. Denn die Raumschatten zerstören die Einzelform und unterstützen die Raumwirkung im Ganzen. Wir finden bei unserm Meister keine so dämmerig gehaltenen Räume, wie etwa am Genter Altar beim Marienbild der Verkündigung oder beim Arnolfini-Bild oder der Madonna des von der Paele. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß der Meister von Flémalle das Helldunkel gar nicht kennt; hie und da findet es sich sogar in sehr wirkungsvoller Weise verwendet.

So ist z. B. auf dem Mérode-Altar am rechten Flügel die Werkstatt des h. Josef als Ganzes dunkel gegen die sonnige, durch das Fenster sichtbare Landschaft gehalten. Auch auf dem Mittelbilde können wir zusammen-

gehaltene Schatten beobachten, so unter dem Tische. Das Werl-Bild zeigt an den Köpfen gute Helldunkelbehandlung in den beschatteten Hälften; namentlich fällt aber das kleine Spiegelbild auf, das ganz malerisch durchgeführt ist. In der Salting-Madonna (London) zehrt das Dunkel des Kamins die Formen des Feuerzeugs fast ganz auf, so daß nur einige Reflexe aus ihm hervorschimmern.

Wie sich unser Meister dem Freiraum gegenüber verhält, dessen Darstellung durch plastische Mittel weit schwieriger zu erreichen, läßt sich bei dem Mangel ihm sicher zuzuschreibender Landschaften nicht sagen. Auf der Kreuzabnahme (Liverpool, Royal Institution) ist die Raumbehandlung jedenfalls eine ziemlich altertümliche, namentlich auf dem Mittelbilde, wo die Figuren an den steil ansteigenden Boden förmlich angelehnt sind.

Die auf dem Barbara- und Werl-Bild, sowie auf der Salting-Madonna zu beobachtenden Ausblicke durch die Fenster sind ganz wie bei den Eycks als reine Fernbilder eingefügt.

Als Resultat hat sich also ergeben:

Der Meister von Flémalle verfügt auch über keine theoretischen Kenntnisse, wohl aber über eine so exakte Beobachtung, daß er durch seine empirischen Konstruktionen die korrekte Darstellung manchmal fast erreicht und die Brüder Eyck in dieser Hinsicht übertrifft. Er bevorzugt das lineare Element und die plastische Darstellung des Innenraumes, in dem er namentlich die Schlagschatten sorgfältig wiedergibt; doch bringt er auch hie und da Raumschatten und Helldunkel in wirkungsvoller Art zur Anwendung.

Dirk Bouts (etwa 1410—1475).

7. Dirk Bouts ist in Haarlem geboren und zog später nach Löwen, wo er als Stadtmaler bis zu seinem Tode lebte. Er ist der erste holländische Künstler, den wir zu besprechen haben. In Löwen befindet sich auch sein berühmtestes Werk:

Das Abendmahl. Löwen. Peterskirche (Abb. 5).

Verlängert man die zahlreichen Tiefenlinien des Fußbodens und läßt nur einige äußerste rechts und links, die wegen der zur Verfügung stehenden Stücke ohnedies bloß ungenau zu zeichnen sind, weg, so gehen die übrigen durch einen Punkt. Verfährt man ebenso mit der Decke und mit den beiden Seitenwänden, so erhält man als Fluchtpunkt der in diesen Ebenen liegenden Tiefenlinien den gleichen Punkt; dies ist also der Augpunkt der Darstellung. Das Bild hat folglich auch einen Horizont, nämlich die durch den Augpunkt gehende Horizontale. Derselbe liegt sehr hoch, etwa in $^8/_{11}$ der Bildhöhe und das ganze Bild ist einheitlich auf ihn bezogen.

Es kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß hier eine theoretische Einsicht vorliegt, und man wäre zunächst geneigt, zu glauben, daß Bouts den Satz von dem gemeinsamen Fluchtpunkt der Tiefenlinien des ganzen

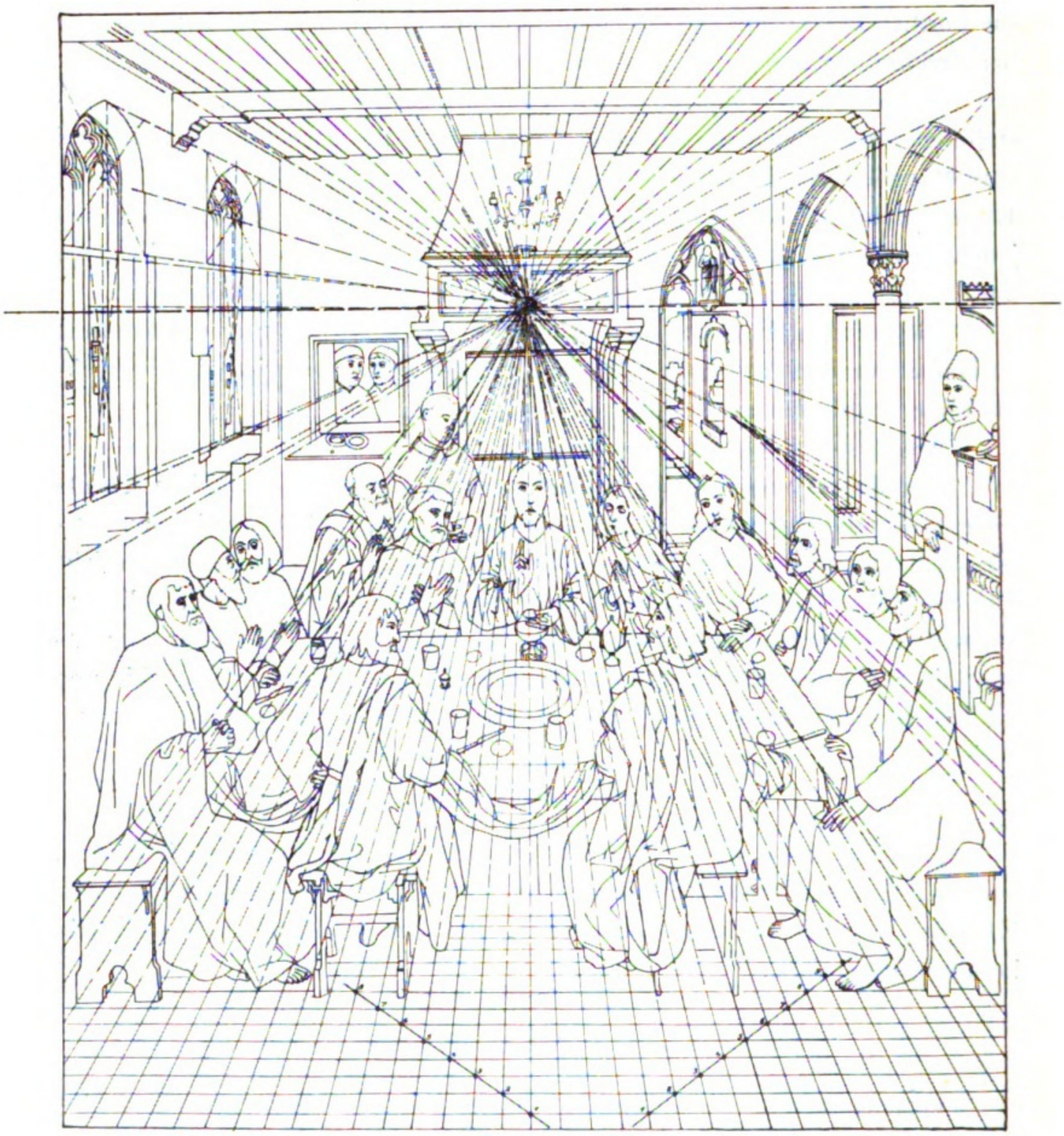


Abb. 5. Dirk Bouts: Das Abendmahl. Löwen, Peterskirche.

Raumes kennt. Wir werden aber auf Grund späterer Ergebnisse hier doch eine Beschränkung eintreten lassen müssen. Das Bild ist in den Jahren 1464—1467 hergestellt. Spätestens um diese Zeit sind also in den Niederlanden theoretische Kenntnisse in der Perspektive anzunehmen.

Der Fußboden unseres Bildes trägt ein Muster, das im wesentlichen auf Quadrate zurückgeht; die auf einer Tiefenlinie liegenden Ecken dieser Quadrate geben also das Bild einer senkrecht zur Bildebene gelegenen Skala oder kurz einen Tiefen-Maßstab. Wir wollen denselben auf seine Richtigkeit kontrollieren, wobei wir allerdings eine sehr bekannte Vorschrift aus der Perspektive als bekannt voraussetzen: man hat auf dem Horizont irgendwo einen Punkt anzunehmen und durch ihn und die einzelnen Punkte des Maßstabes die Verbindungslinien zu ziehen. Auf irgend einer horizontalen Linie müssen dann diese Verbindungslinien gleichgroße Stücke liefern. Diese Probe ist auf Abb. 5 für die Tiefenlinie, welche durch die Ziffer 3 der links eingetragenen Linie des Fußbodens geht, und für die unten am Rande angenommene Parallele durchgeführt. Soweit es die leider sehr starke Verkleinerung noch erkennen läßt, sind die erhaltenen Stücke so ziemlich gleich und das gleiche Resultat lieferten weitere an der Photographie vorgenommene Konstruktionen.

Man hat aber noch ein weit schärferes Mittel, die Genauigkeit der Konstruktion zu kontrollieren. Bei exakter Zeichnung eines derartig quadratisch gemusterten Fußbodens müssen nämlich die Diagonalen aller Quadrate selbst wieder in eine Gerade fallen. Auf unserem Blatte sind zwei dieser Linien eingezeichnet. Man erkennt, daß für die links gezeichnete Diagonallinie die Ecken 1, 2, 3...7 in der Tat in eine Gerade fallen, für die Ecke 8 aber und für weitere Ecken stimmt dies nicht mehr. Auf der rechts eingetragenen Diagonallinie liegen ebenso die Punkte 1, 2, 3...8, während die Ecke 9 sowie die folgenden nicht mehr auf diese Gerade fallen. Wir wollen diese Kontrolle im folgenden kurz die »Diagonalenprobe« nennen. Sie liefert uns im vorliegenden Falle das Resultat, daß der vordere Teil der Bodenfläche richtig gezeichnet wurde; erst gegen den Mittelgrund zu ergeben sich Abweichungen. Man könnte deswegen zu der Annahme veranlaßt werden, daß Bouts ein Näherungsverfahren für die Konstruktion eines Tiefenmaßstabes kannte, das mit zunehmender Tiefe ungenauer wird. Auch andere an dem Bilde vorgenommene Stichproben liefern auffallend genaue Resultate. So kann man z. B. nachprüfen, ob die Scheitel der gotischen Spitzbogen an den Fenstern der linken Wand in der Tat perspektivisch in der Mitte liegen und ob das Gleiche an der rechten Wand der Fall ist. Die im Bilde durchgeführte Konstruktion erweist sich fast genau als richtig: die betreffenden Scheitel müßten nur um ein wenig nach der Tiefe verschoben sein. Bei allen Punkten müßte die Verschiebung in derselben Richtung erfolgen. Auch hieraus wird man auf die Anwendung gewisser Regeln schließen, mögen diese nun ganz oder nur teilweise richtig sein.

Beachten wir noch, daß der Fußboden in dem kleinen Raume ganz rechts mit der zum Teil geöffneten Tür auffallenderweise nicht nach dem

gleichen Augpunkt orientiert zu sein scheint, soweit sich das aus den allerdings unsicheren Linien beurteilen läßt. Bestimmt man nach dem Vordergrund die Distanz, für welche die ganze Darstellung durchgeführt ist, so ergibt sich dieselbe als etwas kleiner als die Höhe des Bildes: das ist allerdings ein sehr kleiner Wert und dies bedingt die starke Verkürzung des Raumes nach der Tiefe.

Was das Verhältnis der Figuren zum Raume betrifft, so gewinnen wir darüber präzise Aufschlüsse, wenn wir über die Höhe der Bank, auf der beispielsweise die Apostel links sitzen, irgend eine Annahme machen. Nehmen wir deren Höhe rund = 50 cm, so ergibt sich für die Höhe des Horizontes 2,90 m und für die des Zimmers 4,60 m. Die sitzenden Figuren, z. B. der äußerste Apostel links, erreichen dann eine Höhe von etwa 1,70 m. Das ist etwas viel. Denn ein Mann von der Größe 1,80 m ist sitzend etwa 1,40 m hoch. Die Figuren sind also 2 m und darüber, d. h. wohl stark über dem Durchschnitt. Das stimmt auch damit zusammen, daß sich für das Stollenschränkchen rechts eine Höhe von nahezu 1,80 m ergibt, wobei noch berücksichtigt ist, daß es eine Stufe höher steht. Daß die Figur Christi außerdem alle andern überragt, hat noch in der älteren Kunstauffassung seinen Grund. Trotz alledem gehen die Figuren doch im ganzen und großen mit dem Raume zusammen und können als einheitlich mit ihm gesehen aufgefaßt werden.

Das Passahmahl. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 6).

Man erwartet nun, daß dieses weit kleinere Flügelbild zum vorigen Mittelteil ebenso genau konstruiert sein wird. Das Resultat der genauen Untersuchung ist zunächst aber eine Enttäuschung. Die Tiefenlinien der Bodenfläche des Hauptraumes, in dem die Feier stattfindet, liefern einen Fluchtpunkt, aber schon die Decke bestimmt einen davon verschiedenen, die linke Seitenwand, der Kamin und das Schränkchen lassen kaum ein Gesetz erkennen. Betrachtet man endlich noch den Vorraum links, so ergibt sich für dessen Bodenfläche durch Verlängerung der Tiefenlinien ein dritter Fluchtpunkt, der wieder tiefer gelegen als der erste. Diese drei Fluchtpunkte gehören auch nicht dem gleichen Horizont an.

Bringt man dies in Zusammenhang mit der analogen Erscheinung beim Abendmahl, wo auch der Nebenraum konstruktiv eigens behandelt war, so könnte man fast zu der Meinung gelangen, der Künstler halte die Einheitlichkeit der Konstruktion bloß für einen Raum nötig; für einen zweiten Raum aber könne man wieder einen neuen Augpunkt wählen. Dem modernen Beurteiler erscheint das freilich naiv, allein in einer Zeit, die theoretischen Betrachtungen noch sehr fremd gegenüberstand, wäre dies immerhin denkbar.

Beschränken wir uns auf den Hauptraum und betrachten bloß die Bodenfläche mit ihrem Fluchtpunkt, so läßt sich aus dem wieder quadratisch,

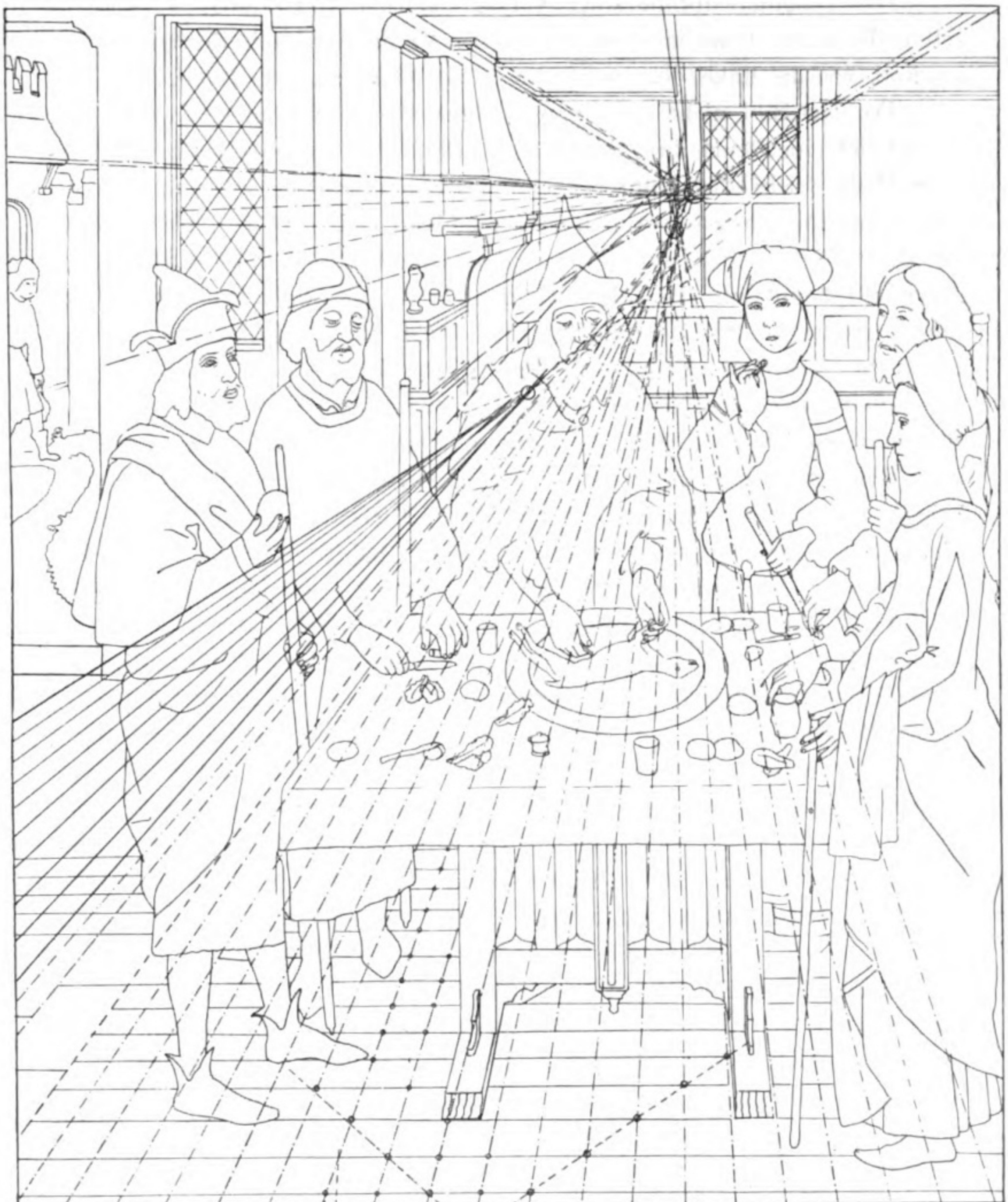


Abb. 6. Dirk Bouts: Das Passahmahl. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

aber einfacher gemusterten Fußboden wie oben ein Tiefenmaßstab ableiten. Die Tiefenlinie der Bodenfläche, welche direkt rechts neben der linken Fuß-

spitze des links zu äußerst stehenden Mannes vorbeiführt, liefert auf der am unteren Rande gezogenen Parallelen wieder eine Skala, welche etwas schlechter stimmt als beim Abendmahl.

Die Diagonalenprobe aber versagt nahezu vollständig, meist liegt schon die dritte Ecke nicht mehr auf der Verbindungslinie der ersten und zweiten, wie die linke der zwei in der Tafel eingetragenen Linien zeigt.

Da das Bild nicht für einen einheitlichen Augpunkt angelegt ist, so läßt sich eine Beurteilung der Größenverhältnisse der Personen in strenger Weise nicht durchführen. Um wenigstens zu einer ungefähren Abschätzung zu gelangen, kann man etwa einen zwischen dem Fluchtpunkt der Bodenfläche und dem der Decke gelegenen mittleren Punkt als wirklichen Augpunkt benutzen. Es zeigt sich dann, daß der zweite Mann von links herein größer als der äußerste links, und daß namentlich die zweite Frau von rechts erheblich größer als die Frau rechts am Rande. Nimmt man also an, daß die Personen in natura alle so ziemlich gleich groß, so wären die rückwärtigen Personen alle etwas zu groß gehalten. In der Tat sind die sechs Personen nicht mehr so gut mit dem Raume in Zusammenhang zu bringen wie auf dem Abendmahlsbild; auch tritt das architektonische Moment viel stärker zurück und die Figuren gewinnen entsprechend an Bedeutung.

Das Gottesurteil vor Kaiser Otto III. Brüssel. Museum.

Die Tiefenlinien des Fußbodens bestimmen ziemlich gut einen Fluchtpunkt, die der Decke, wenn man die nur ganz ungenau zu bestimmenden links außen wegläßt, einen zweiten davon verschiedenen. Am Bilde selbst wären die Mittelpunkte der beiden Kreise fast 8 dm von einander entfernt. Außerdem lassen sich noch durch entsprechende Punkte der vorderen und hinteren Verzierung oben an der Decke zahlreiche Tiefenlinien legen. Diese laufen aber ziemlich verwirrt und geben kaum zu einem Fluchtgebiet Veranlassung; wegen der zweifelhaften Natur der vorderen Verzierung sollen diese Tiefenlinien unberücksichtigt bleiben. Der Thron des Kaisers ist nicht einheitlich für einen Fluchtpunkt konstruiert, höchstens könnte man für die Linien des Sockels einen solchen angeben. Das Bild ist nach 1468 fertig gestellt — in diesem Jahre erhielt der Maler von dem Rat von Löwen den Auftrag —, also später als das Abendmahl. Da bei dem Gottesurteil nun die Fluchtpunkte des Bodens und der Decke wieder getrennt erscheinen, so bleibt kaum etwas anderes übrig, als anzunehmen, daß die Einheitlichkeit der linearen Konstruktion beim Abendmahl doch mehr zufälliger Art ist, in dem der Künstler den Fluchtpunkt der Bodenfläche nur sehr nahe mit dem der Decke zusammenfallen ließ. Doch bleibt immer noch die Tatsache bestehen, daß Bouts die Tiefenlinien der Boden- und Deckflächen ganz sicher unter Benutzung eines Fluchtpunktes konstruiert hat.

Die Abbildung bietet übrigens noch eine andere Überraschung: in dem quadratischen Fußbodenmuster sind nämlich die Diagonalen als Gerade durchgezogen, wenigstens für die Haupteinteilung und diese Linien gehen so ziemlich durch einen Fluchtpunkt, der nahe unter dem Horizont durch den Fluchtpunkt der Decke liegt. Dieser neue Fluchtpunkt wäre der Distanzpunkt, wenn er als in dem Horizont der Bodenfläche gelegen angesehen werden dürfte. Allem Anschein nach liegen hier die Spuren weiterer theoretischer Kenntnisse vor.

Diese ersten Anfänge einer exakten Darstellung berühren nun um so merkwürdiger, als das Bild, was die Größenverhältnisse der Figuren betrifft, jede theoretische Überlegung ignoriert. Es wurde schon bemerkt, daß die Tiefenlinien der Bodenfläche einen andern Fluchtpunkt haben als die der Decke. Ein eigentlicher Horizont läßt sich also nicht bestimmen; sondern nur ein Horizontgebiet, also der Streifen, der durch die Horizontalen begrenzt wird, welche durch die beiden erwähnten Fluchtpunkte gehen. Wir wollen nun, um gewisse Abschätzungen vorzunehmen, etwa die Mittellinie dieses Horizontstreifens als Horizont einführen. Das ist eine Horizontale, die ungefähr durch das rechte Auge des Kaisers geht. Nun stehen alle im Vordergrund sichtbaren Personen auf der gleichen horizontalen Ebene. Der ganz vorne rechts abgebildete Höfling mit dem Stabe reicht nicht bis zum Horizont hinauf. Es müßten also nach den Gesetzen der perspektiven Darstellung auch alle übrigen Personen des gleichen Planes unter dem Horizont bleiben — und zwar im gleichen Verhältnisse je nach ihrer Verkürzung. Daraus erkennt man, wie sehr die rückwärtigen vier Figuren zu verkleinern oder die beiden Figuren rechts vorne ins Riesige zu vergrößern wären und wie sie auf dem Bilde ganz aus dem durch die Architektur geschaffenen Raume herausfallen. Würde man freilich diese vier hinteren Figuren in der richtigen Größe d. h. Kleinheit zeichnen, so käme allerdings der Raum zur Geltung, die Figuren aber würden zur Bedeutungslosigkeit herabsinken. Bei dem vorliegenden Bilde aber wollte der Künstler gerade auf die Figuren und auf die Gruppen das Hauptgewicht legen, und so opferte er ohne Bedenken die Einheitlichkeit von Figuren und Raum. Im Vergleich mit dem Abendmahl zeigt sich hier also gerade die entgegengesetzte Wirkung. Beim Abendmahl sind die Personen und der Raum einheitlich gesehen, aber die Gruppe der Personen kommt infolge der großen Zahl der Teilnehmer doch zur Geltung; beim Gottesurteil überwiegen einseitig die Figuren, das Passahmahl steht in der Mitte, in dem sowohl die Figuren als auch der Raum betont werden. Warum freilich der Künstler beim Gottesurteil nicht durch Wahl eines tieferen Horizontes mit einer größeren Distanz die Einheitlichkeit von Figuren und Raum ermöglichte, ist schwer zu sagen. Vielleicht wollte er gerade bei diesem vielbehandelten Motive um so weniger von der Tradition abweichen.

Das andere Gerechtigkeitsbild in Brüssel, die Hinrichtung des Grafen darstellend, enthält fast keine Architektur und führt uns bereits zu Bouts Behandlung der Landschaft sowie der Figuren in der Landschaft. v. Schubert Soldern macht (l. c. S. 70) die feine Bemerkung, daß Bouts die Figur etwas in den Raum zurückschiebt und den äußersten Vordergrund mit einigen, wenn auch unbedeutenden landschaftlichen Motiven ausfüllt.« Man kann aber überhaupt sagen, daß Bouts einen Fortschritt in der Darstellung der Landschaft dadurch erreicht, daß er nicht bloß den Vordergrund und Hintergrund sondern auch den Mittelgrund auszubilden sucht. Der hohe Horizont, den er immer verwendet, erleichtert ihm dies, da sich ja dadurch die einzelnen Pläne voll und breit entwickeln und nicht so stark ineinander schieben und verkürzen, wie bei geringer Höhe des Auges. Ja vielleicht ist das gerade der Grund oder einer der Gründe, warum der Künstler den hohen Horizont verwendet.

Auf dem Erasmus-Altar (Löwen, Peterskirche) zeigt sich, linear genommen, die Anordnung der Landschaft noch ziemlich altertümlich. Das Gestell, auf dem im Mittelbilde der Heilige liegt, ist für einen hohen Horizont dargestellt, man müßte dann aber auf die obern Flächen der beiden Pfosten rechts und links notwendig Aufsicht haben, während sie merkwürdigerweise in Untersicht gegeben sind. Die Gruppe der vier Zuschauer fällt, als viel zu groß, ganz aus dem Raum heraus, und an die wenig wahrscheinlich gegebene Ebene des Vordergrundes schließt sich fast unmittelbar die als Fernbild behandelte Landschaft, die wie bei den Eycks als Staffage hinter die Figuren gesetzt ist. Für die Flügel gilt das gleiche; die Heiligen sind zwar etwas zurückgeschoben, aber der Mittelgrund ist nur so andeutungsweise und wirkungslos gehalten, daß er gegen den Hintergrund nicht aufkommt. Auf dem ganzen Bilde dominieren die Figuren.

Wenden wir uns jetzt zu den Flügeln des Sakramentsaltars, so zeigt sich da bereits ein ganz anderes System der Behandlung. Betrachten wir zunächst das Bild: Abraham und Melchisedek, München (Alte Pinakothek). Ganz ersichtlich wollte der Meister da den ganzen in Betracht kommenden Raum zur Erscheinung bringen und er wendet zu diesem Zwecke ein allerdings auch altertümliches Mittel an: die künstlich herbeigeführte Überschneidung. Auch wenn angenommen wird, daß der Künstler ein welliges Hügelland als Motiv im Auge hatte, so ändert er dies Motiv doch zum Teil so um, daß er den ganzen Plan mit einzelnen Hügeln besetzt, die kulissenartig die verschiedenen Objekte überschneiden. Das Gefolge windet sich durch einen förmlichen Hohlpaß, die Stadt im Hintergrunde wird auch zum Teil verdeckt. Immerhin überwiegen auch hier noch die Personen des Vordergrundes und hinter den Kulissen, vor denen sie agieren, dehnt sich noch gewissermaßen ein leerer Raum aus, so daß wir zu dem

Knechte, der das Pferd hält, nur schwer die Verbindung finden. Einige Bäume auf den Hügeln fallen durch ihre unverhältnismäßige Größe auf.

Aber schon die beiden andern Flügel, »Der Prophet Elias« (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) und die »Mannalese« (München, Alte Pinakothek) lassen erkennen, daß der Meister das obige Ausdrucksmittel modifiziert beziehungsweise auf eine naturgemäßere Form bringt. Wenn auf dem Eliasbilde auch der Engel zu stark nach vorne drängt, so breitet sich doch die herrliche Landschaft verhältnismäßig natürlich vor unseren Augen aus und noch besser gelingt die Bewältigung des Raumes in der Mannalese, wo die in den verschiedenen Tiefen verteilten Figuren unsere Raumanschauung wesentlich unterstützen.

Als einen weiteren bedeutenden Fortschritt der beiden letzten Tafeln muß man endlich noch den individuellen Charakter der Landschaft anführen, sowie die virtuos durchgeführte Behandlung der Beleuchtung und der Farbe, welche nicht zum wenigsten die beiden Bilder zusammenhalten. In seinen Interieurs behandelt Bouts die Schattengebung gewissenhaft und sorgfältig, aber doch nicht so eingehend wie etwa der Meister von Flémalle. So sehen wir auf dem Abendmahlsbild das Licht von links einfallen und die Schlagschatten überall berücksichtigt, die linke beschattete Wand wird von der rechten beleuchteten unterschieden, doch ist die Behandlung von einer gewissen Schärfe und das raumschaffende Helldunkel findet sich, abgesehen von einigen Partien an der linken Seite, wenig verwendet. Auf den beiden oben genannten Landschaften aber frappiert die Durchführung der Kontrastwirkungen zwischen Hell und Dunkel und das Zusammenhalten der Schatten zur Erzielung einer einheitlichen Stimmung. So ist auf dem Eliasbilde die links sich umbreitende Ebene in ein leichtes Dunkel gehüllt und auf der Mannalese der zwischen den Felsen im Hintergrunde gelegene Talboden.

Was endlich das zweite Gerechtigkeitsbild im Museum zu Brüssel betrifft, die »Hinrichtung des Grafen«, so sind auf demselben Figuren und Landschaft ohne allzu große Störung vereinigt, der Akzent liegt ja hier wieder auf den Personen. Wie sehr übrigens Bouts einerseits am Altertümlichen festhielt, andererseits neueren Anschauungen die Bahn frei machte, zeigt dieses Bild dadurch, daß er den Grafen in zwei Situationen darstellt. Diese kontinuierende Darstellung, das eigentliche Darstellungsprinzip des Mittelalters, findet sich auch auf dem Eliasbilde, wo man rechts den Propheten seinen Weg fortsetzen sieht. Fassen wir alles zusammen, so kommen wir über die Bedeutung von Dirk Bouts zu folgendem Urteil:

Etwa um das Jahr 1465 kann man die ersten theoretischen Kenntnisse in der bildlichen Darstellung in den Niederlanden konstatieren. Bouts kennt den Satz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien einer Bodenfläche oder einer Decke. Vielleicht verfügt er auch bereits über eine näherungsweise

Konstruktion eines Tiefenmaßstabes und hat möglicherweise gegen das Ende seines Lebens gewisse Kenntnisse vom Distanzpunkt. Dagegen scheint er es noch nicht für notwendig zu halten, alle Tiefenlinien des Raumes nach dem gleichen Fluchtpunkt zu orientieren, wenn er auch im Abendmahl den ganzen Bildraum einheitlich konstruiert, nur mit Ausnahme des kleinen Nebenraumes. Die Personen fügt er dem Bildraume ein oder behandelt sie für sich allein, je nach seinen künstlerischen Absichten; den Bildraum selbst sucht er zuerst gleichmäßig und kontinuierlich darzustellen.

Der Meister der Perle von Brabant.

8. Aus dem Schülerkreise des Bouts sondert sich ein Künstler als eine in sich abgeschlossene Individualität ab; sein Hauptwerk, der Dreikönigsaltar in München, liefert die hinreichenden Elemente zu seiner Charakterisierung.

(Fortsetzung folgt.)

Das Münchener Selbstbildnis Albrecht Dürers.

Ein Beitrag zu seiner Datierung.

Von Dr. H. **Ochenkowski.**

Literaturverzeichnis.

1. Zu S. 423: Allgemeines Künstler Lexicon. Müller-Singer. Frankfurt/M., 1895—1906. (Rütten u. Loening). 3. Aufl. Bb. II, S. 403.
2. Zu S. 424: MS. Catalog von Zweybrücken. N. 2305 (im J. 1802 (?) angefangen. Jetzt in der Pinakothek München).
3. Zu S. 424: Beschreibung der Churpfalzbairischen Gemäldesammlungen zu München. Christian von Mannlich. München 1805. Bd. II, S. 267. Nr. 1091.
4. Zu S. 425: Karel van Mander. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. München u. Leipzig. 1906. (G. Müller) S. 93.
5. Zu S. 425: M. Thausing. Albrecht Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1884. (E. A. Seemann), B. II S. 98.
6. Zu S. 425: J. D. Passavant. Gemälde der altdeutschen Schule in Spanien. In: »Deutsches Kunstblatt von Fr. Eggers« 1853. S. 231.
7. Zu S. 425 u. S. 433: Ludwig Justi. Konstruierte Figuren unb Köpfe Albrecht Dürers. Leipzig. 1902 (K. W. Hiersemann). S. 47 Anm. 58., S. 48 ff.
8. Zu S. 425, 428: Heinrich Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers. München 1908. (F. Bruckmann). 2. Aufl. S. 176, S. 371 Anm. zu S. 176.
9. Zu S. 426, 428: E. Heidrich. Repertorium für Kunstwissenschaft 1907. Bd. 26 H. 4. S. 373. (Anm. S. 176.)
10. Zu S. 425 u. S. 427: Anton Springer. Albrecht Dürer. Berlin 1892. (G. Grote). S. 64.
11. Zu S. 427 u. S. 436 f.: Woldemar von Seydlitz. Leonardo da Vinci. Berlin 1909. (J. Bard.)
12. Zu S. 431: M.S Inventar über die Königlichen Bayrischen Staats-Gemälde-Sammlungen. Bd. I. von Nr. 1—1006, neu angefertigt in Gemältheit (sic) höchster Ministerial-Entschließung vom 17. Januar 1856.
13. Zu S. 433: H. Klaiber. Beiträge zu Dürers Kunsttheorie. Blaubeuren o. J. 1903. (Fr. Mangold.) (Dissert.)
14. Zu S. 434 ff.: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528 (J. Formschneider).
15. Zu S. 434: E. Heidrich. A. Dürers Schriftlicher Nachlaß. Berlin 1908. (J. Bard.)

Das wohlbekannte Selbstbildnis Dürers, jetzt in der Münchener Pinakothek, wurde vom Nürnberger Rate, der es im Silbernen Saal des Rathauses seit Jahrhunderten aufbewahrt hatte, am Ende des XVIII. Jahrhunderts dem Maler Abraham Wolfgang Küfner (1760—1817) (Lit.-Verz. 1) zum kopieren übergeben.

Dieser Küfner war kein zuverlässiger Mensch: er begann als Kaufmann, wurde später wegen Fälschung von Münzen zum Gefängnis verurteilt,

wußte sich aber vor dem gänzlichen Verkommen zu retten und hat dann einen Kunstverlag in Nürnberg gegründet. Als er das Selbstbildnis zum kopieren bekam, sägte er die Rückseite des Brettes ab und malte darauf seine Kopie. Diese konnte er dann leicht bei der Rückgabe an den Nürnberger Rat dem Originale unterschieben, da der Stempel auf der Rückseite jeden Zweifel an der Echtheit dieses Bildes ausschloß. Wie er das Original zu verkaufen vermochte ist unbekannt. Es tauchte einige Jahre später (1805) im Besitze des Konsulenten G. G. Pez in Nürnberg auf und wurde gleich darauf von dem Direktor der bayerischen Gemäldesammlungen, Christian von Mannlich (1741—1822), der das Glück hatte es zu entdecken, um den Preis von 600 Gulden angekauft (2.) (3.).

Auf diese Art gelangte das Bild in die Münchener Pinakothek, wo es ein Jahrhundert später einem nicht minder gefährlichen, obwohl weniger geistreichen Attentat ausgesetzt werden sollte: im Frühling des Jahres 1905 bemerkten die mit der Aufsicht beauftragten Beamten, daß die Augen Dürers auf seinem Selbstbildnisse verletzt worden waren. Es ist anzunehmen, daß jemand, wahrscheinlich ein geistesschwaches Individuum, welches den scharfen Blick Dürers nicht aushalten konnte, mit einem spitzen Gegenstand, vielleicht mit einer Hutnadel, wiederholt heftig über die Augen krazte. Der Attentäter, der auf dieselbe Weise auch das Bildnis des Oswolt Krell zu entstellen vermochte, entkam ohne daß es möglich gewesen wäre, ihn je zu ermitteln und zur Rechenschaft zu ziehen.

Besonders stark wurde das linke Auge beschädigt; der Riß (ungefähr 3 cm lang) geht vom oberen Augenlid, neben der Pupille quer gegen das Ohr und endet am unteren Rande des Augensackes. Die vorgenommene Reparatur vermochte den früheren lebendigen Glanz des Auges nicht wieder zu erreichen. Ein trüber einige Milimeter breiter, länglicher Fleck mitten in der Iris ist bei einer gewissen Beleuchtung der Bildfläche deutlich zu gewahren. Das rechte Auge hat weniger gelitten, da der 2 cm lange Riß nicht den ganzen Augapfel durchstreicht. Er setzt an der Iris unter der Pupille an und läuft über den Augensack in der Richtung des Mundwinkels. Ein dritter Riß ist neben der rechten Schläfe zu bemerken; er verläuft von der Schläfe in der Richtung der Nasenspitze, berührt den äußeren Augenwinkel, hört aber schon oberhalb der Begrenzung des Augensackes auf. Es ist anzunehmen, daß die Beschädigungen sich größtenteils auf die Firnisschicht beschränken und sehr wenig in die Farbenschicht eingedrungen sind, so daß bei einer etwaigen Entfernung des Firnisses die ursprüngliche Farbe Dürers keine wesentliche Reparatur erfordern würde. Einstweilen wurden die beschädigten Stellen vertuscht und das Selbstbildnis unter Glas gebracht, um die Wiederholung von dergleichen Attentaten zu verhindern.

Das Datum der Entstehung des Bildes ist wohl die Frage, die bei jedem Kunsthistoriker und kunstfreundlichen Laien das stärkste Interesse

erweckt. Seit der ersten Beschreibung des Bildes durch Karel van Mander (4.), der es im J. 1577 im Nürnberger Rathause zu sehen bekam, hat man Jahrhunderte lang nicht an seiner Datierung auf 1500 gezweifelt.

Erst mit Thausing (5.), dem wir die Grundlagen der modernen Dürerforschung verdanken, taucht ein ernstbegründeter Zweifel an der auf dem Bilde und in der gesamten Literatur angegebenen Jahreszahl 1500 auf. Eine vereinzelt dastehende Erwähnung des Jahres 1509 als die Entstehungszeit dieses Bildnisses — von J. D. Passavant (6.) — möchte ich nicht überschätzen. Sie beruht wahrscheinlich auf einem Irrtum, oder gar auf einem Druckfehler, da sonst anzunehmen ist, daß Passavant diese für sein Zeitalter (1853) auffallende Datierung anderen Orts näher erörtert hätte. Merkwürdiger Weise steht diese Jahreszahl der von der moderneren Forschung (Justi, Wölfflin) angenommenen sehr nahe.

Thausing sagt folgendes (II², S. 98): »Meines Erachtens kann das Bild nicht vor 1503 und nicht nach 1509 entstanden sein; ob etwa 1504 oder 1505 kann ich nur vermuten«. Seit der obigen Erörterung Thausings, der geneigt ist eine Entstehung des Bildnisses vor der italienischen Reise Dürers anzunehmen, ist diese Jahreszahl immer gestiegen, so sprach Justi (7.) im Jahre 1902 die Meinung aus, das Selbstbildnis wäre, abgesehen von der Konstruktion des Kopfes, lediglich dem Stile nach, erst um 1508 in der nachvenezianischen Zeit entstanden. Wölfflin (8.) sagt im J. 1905: »gleichgültig ob es nun noch in Venedig selbst oder nachher in Nürnberg gemalt wurde, gehört es doch in den Kreis des Dürerschen Schaffens, dem die Studien in Venedig vorangehen mußten«. (Dasselbe in der zweiten Ausgabe seiner »Kunst A. Dürers« 1908.) Eine sichere Datierung war damit noch nicht vorhanden.

Bei den Versuchen, eine sichere Datierung für dieses Selbstbildnis zu ermitteln, habe ich drei Wege eingeschlagen:

1. Die Konstruktion der Figur Dürers. (Nach der Erörterung L. Justis (7.) trifft das von ihm an den Kopf angepaßte Schema nur ungenau zu.) (s. Anm. I. S. 433.)

2. Der Vergleich der Hand mit anderen von Dürer gleichzeitig entworfenen und gemalten Händen.

3. Die Untersuchung der Art des Holzes, auf welches das Selbstbildnis gemalt wurde.

Im ersten Falle ist es mir gelungen, eine Konstruktion zu ermitteln, die nicht nur zu dem Kopfe Dürers aus der Münchener Pinakothek genau paßt, sondern auch zu seinem dreiviertel Kopfe aus dem Rosenkranzfeste und — was bemerkenswert ist — zu einem bärtigen en face Kopfe von der Hand Leonardos (Rötelzeichnung. Turin, K. Bibliothek. Abb. W. v. Seidlitz, I. S. 212 und bei Richter, Litt. Works II, S. 392). (S. Anm. II, S. 435.)

Das obige weist auf die venezianische Entstehung des Münchener Selbstbildnisses, trotz der wichtigen Übereinstimmungen, doch nur ungenügend hin. Die Möglichkeit einer Entstehung dieses Selbstbildnisses in der nachvenezianischen Periode ist kaum anzunehmen, jedoch nicht ausgeschlossen, trotz der Einheit der Konstruktion mit dem Kopfe Leonardos und mit dem Kopfe Dürers aus dem Rosenkranzfeste, der nachweisbar in Venedig entstanden ist.

Dürer, der seine Konstruktionen nach Charakter und Form der Modelle so vielfach variierte, benützte zu seinem eigenen Gesichte — das ihm merkwürdig länglich und schmal vorzukommen scheint — beinahe immer dieselbe, hier angeführte Konstruktion. So sind nur geringe Variationen im Selbstbildnisse aus dem J. 1498 (Prado, Madrid), hier hauptsächlich der Kopfbedeckung wegen, und weit später, gegen Ende seines Lebens, in der Zeichnung: ».... da ist mir weh«, (Bremen). L 130. zu gewahren. Zur Ermittelung des Schemas ist auch hier die Breite der Hand maßgebend; außerdem sind auf der Bremer Zeichnung (L. 130) die Zirkelpunkte deutlich zu sehen.

Bei einem weiteren Vergleich der Konstruktion des Münchener Kopfes wäre zu erwähnen, daß die in Venedig im J. 1506 entstandenen Köpfe: der Kopf der Madonna mit dem Zeisig (Berlin), ferner die Dreiviertelköpfe des »Jungen Mannes« (Genua. Palazzo Rosso) und der des »Christus zwischen den Gelehrten« (Rom. Palazzo Barberini) merkwürdig länglich und schmal erscheinen. Alle drei sind mit der echten Jahreszahl 1506 bezeichnet und deuten auf ein, dem Kopfe Dürers aus der Münchener Pinakothek, ähnliches Schema, welches von dem vorher in Venedig und nachher im J. 1507 benützten deutlich abweicht. Ohne nachzumessen fällt beim ersten Blick auf, wie bedeutend anders das Proportionsschema ist, welches für die Köpfe des »Jungen Mannes«, Hampton Court, des »Jungen Mädchens«, Berlin, des »Adams«, Prado. Madrid (alle 1507 entstanden) benutzt wurde.

Die gemeinsame Ähnlichkeit der Proportionen bei den Köpfen der ersten Gruppe (1506) ist wohl nicht ohne Bedeutnng für die Datierung des Münchener Selbstbildnisses, jedoch nicht zuverlässig genug, da es neben den länglichen auch breite Gesichter aus derselben Zeit gibt, so z. B. das Gesicht des neben Dürer stehenden Pirkheimers aus dem Rosenkranzfeste.

Der Aufsatz Heidrichs im vierten Heft des Repertoriums 1907 brachte einen wichtigen Beitrag zur Datierung des Münchener Selbstbildnisses. Die Ähnlichkeit der Hand Dürers mit der linken Hand der »Madonna mit dem Zeisig« (Berlin), auf welche Heidrich hinweist, wird zu einem wichtigen Trumpf für die Datierung des Münchener Selbstbildnisses; zumal dann, wenn das Skizzenblatt Dürers aus der Nationalgalerie in Budapest (L. 185) zu einem weiteren Vergleich herangezogen wird. Es ist nicht zu leugnen, daß beide Hände auf demselben uns vorliegenden Naturstudium beruhen;

die Genesis dieser Hand ist auf dem undatierten und nicht signierten Studienblatte, L. 185, zu finden. Dieses interessante Blatt weist oben rechts eine Hand auf, die entsprechend umgedreht und gegen das Licht gehalten, der Hand Dürers auf seinem Selbstbildnisse auffallend ähnlich erscheint. Es ist einfach des Meisters eigene Linke, die er bei ganz ausgestrecktem Arm vor sich auf einen niedrigen Tisch legte und so, schräg von oben gesehen, treu nach der Natur abgezeichnet hat. Daß er gerade diese Skizze später zu der Wiedergabe der Hand auf dem Selbstbildnisse und zu der linken Hand der Madonna mit dem Zeisig verwendete, scheint mir unzweifelhaft. Der Daumen ist auf dem Selbstbildnisse vom Gelenke ab etwas nach innen verbogen, die Spitze des fünften Fingers hinter dem vierten verborgen, jedoch weicht die Hand in Motiv und Stil von der Vorlage nicht ab. Dieselbe Handskizze wurde in ähnlicher Weise bei der Wiedergabe der linken Hand der Manonna mit dem Zeisig verändert.

Das Blatt entstand in Venedig (10.). Es enthält nämlich unter anderem die flüchtige Skizze einer sitzenden Madonna mit dem Kinde auf ihrem Schoße. Dies ist meines Erachtens eine Studie zu dem Kinde, welches später im Gegensinne in das Bild des Rosenkranzfestes hineingetragen wurde. Darauf weist zur Genüge die gespreizte Haltung des rechten Kinderbeinchens, das vom Knie ab etwas verdreht erscheint und auf dem Bilde des Rosenkranzfestes eine allerdings mißlungene Lösung fand. Auf der Studie (L. 185), die nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde, ist diese Stellung keineswegs auffallend. Der zu den Füßen der Madonna sitzende, musizierende Engel unterstützt die eben ausgesprochene Meinung nicht nur seiner Stellung wegen, die in dem Gemälde des Rosenkranzfestes wiedererscheint, er weist außerdem einen deutlichen Bellinischen Einfluß auf. Es ist wieder ein Hinweis auf die venezianische Entstehung dieses Blattes. Sonst wies schon Springer (10.) darauf hin, daß die Reihe von Profilköpfen (auf dem Skizzenblatte, L. 185, links oben) ein eifriges Studium Leonardos verrät. (S. Leonardos Federzeichnung. Windsor. Abb. Nr. 1, bei W. v. Seidlitz: »L. da Vinci«. Berlin 1909 (J. Bard) (11.). Abb. Grosvenor Publikation Nr. 52 und P. Müller-Walde Nr. 12.)

Die in Frage kommende Hand wurde später als die Figur der Madonna mit dem Kinde auf das Skizzenblatt gezeichnet, da die Spitze des Zeigefingers nur bis an den Rand des schon früher vorhandenen Kopfes der Madonna reicht und das untere Gelenk des Fingers aus Mangel an Platz gar nicht ausgeführt ist.

Diese Handstudie Dürers wurde von ihm, während seiner venezianischen und nachvenezianischen Periode mit Vorliebe benutzt; jedesmal willkürlich in der Haltung der Finger und in der Ansicht geändert, bleibt sie jedoch im Motiv immer dieselbe; immer noch »gotisch« in ihrer kaum deutlich erklärbaren Haltung der Finger, gehört sie in einen bestimmten Kreis des Dürerschen Schaffens, in welchem er sich mit dem Problem der Gestaltung

einer Hand mit lebhaft bewegten Fingern aufs intensivste befaßte. Hierher gehört die oben erwähnte linke Hand der »Madonna mit dem Zeisig«, die meines Erachtens ebenso unglücklich in ihrer unmotivierten Bewegung ist, wie die nach der schönen Skizze L. 185 »arrangierte« Hand Dürers auf seinem Selbstbildnisse.

Die zwei Händestudien L. 185 und L. 137 (die letzte zu dem »Christus zwischen den Gelehrten«) beweisen, wie richtig die vielfach ausgesprochene Behauptung ist, daß man das innigste und intime Wesen eines Künstlers aus seinen Studien und nicht aus den vollendeten Werken richtig zu erkennen vermag. Durch seine Proportionsschemata und sein gotisches Empfinden gehemmt, verunstaltete Dürer — für unseren modernen Geschmack — seine schönen Händestudien bei ihrer Übertragung in die Gemälde.

Sein eifriges Studium der Anordnung der Hand im Jahre 1506 sollte aber dennoch zu glänzenden Resultaten führen. Die Hände des Adam aus dem Prado (1507) behielten trotz des Arrangements eine natürliche Anmut, darauf folgen: die linke Hand des vorne knieenden Apostels im Heller Altar 1509, die — soweit man der Kopie (Frankfurt, Städtisches Museum) trauen darf — getreu nach der Vorstudie (Albertina) auf das Gemälde übertragen wurde und die großartige, ausdrucksvolle Hand des Papstes aus dem Allerheiligenbilde (1511). (So manche Hand aus der kleinen Kupferstichpassion (1508—1512) wäre hier nicht zu übersehen.)

Die Art des Holzes, auf welchem das Selbstbildnis gemalt wurde, ist in diesem Falle von entscheidender Bedeutung. Wäre das Gemälde im Norden ausgeführt, so kämen die in Deutschland benutzten Holzarten in Betracht: Tanne, Fichte, Linde, Eiche (die letzte war in den Niederlanden fast ausschließlich üblich). In Italien dagegen wurden die Bilder meist auf Pappelholz gemalt. Dasselbe Holz benutzte auch Dürer zur Zeit seines Aufenthaltes in Venedig für die »Madonna mit dem Zeisig« und das »Bildnis einer jungen Frau« (Berlin). (Für diese zwei Bilder ist die Holzart durch das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin beglaubigt worden.)

Das Holz, auf welchem das Selbstbildnis Albrecht Dürers aus der Münchener Pinakothek gemalt ist, ist schwer zu erkennen. Nach der Aussage der Sachverständigen, des Herrn Custos Dr. H. Braune und des Herrn Universitäts-Prof. Dr. Ramann schwankt die Bestimmung vorläufig zwischen Linde und Pappel. Falls die in Aussicht genommene mikroskopische Untersuchung, die Holzart als Pappel erkennt, ist jeder Zweifel an der venezianischen Entstehung des Selbstbildnisses ausgeschlossen. (S. Anm. III, S. 437.)

E. Heidrich (9.) präzisiert die Datierung auf 1506, indem er die Entstehung des Selbstbildnisses in den Zeitraum zwischen die Beendigung des

Rosenkranzfestes und die Madonna mit dem Zeisig ansetzt (s. auch Lit.-Verz. 8). Mir macht es ebenfalls den Eindruck — sowohl wegen der eben besprochenen Handstudie als auch der Malweise nach —, daß Dürer sein Selbstbildnis in demselben Jahre, vielleicht kurz v o r der Madonna mit dem Zeisig, ausgeführt hätte.

In technischer Hinsicht läßt sich eine Parallele zwischen dem Gesichte Dürers und dem der Madonna ziehen, eine andere Parallele liegt uns in der malerischen Behandlung der Hände vor. Greifen wir nun aus beiden Bildern beliebige Gesichtsteile heraus, wie die Irissterne oder die mit dem Pinsel in regelmäßigen Linien gezeichneten grauen Schatten um den Mund, ferner die abwechselnd regelmäßig und unregelmäßig gezeichnete Schattierung der Hände, so scheint das technische Verfahren an dem Bilde der Madonna freier und sicherer zu sein.

Übrigens ist aus den drei letzten Briefen Dürers an Pirkheimer die Verwendung seiner Zeit im Herbste des Jahres 1506 ziemlich deutlich auszurechnen. Am 8. September mußte das Rosenkranzfest wohl schon ziemlich fertig gewesen sein; an diesem Tage sagt Dürer in einem Briefe an seinen Freund: »mein Tafel sagt, sie wollt ein Dukaten drum geben, daß Ihrs sächt«, und weiter: »der Herzog und der Patriarch haben mein Tafel auch gesehen«. So hatte Dürer wohl bis zum 23. September nichts mehr daran zu tun gehabt, als die Tafel zu firnissen und zu liefern, da es in einem Briefe von diesem Tage heißt: »Auch wißt, daß mein Tafel fertig ist, auch ein ander q u a r (quadro, Gemälde), desgleichen ich noch nie gemacht habe.« Die Worte »auch ein ander q u a r« will Thausing auf den »Christus zwischen den Gelehrten« beziehen, es ist aber nicht ausgeschlossen, daß »ein Gemälde desgleichen er noch nie gemacht hatte«, auf das Selbstbildnis zurückzuführen ist. Ich meine in den Vermutungen nicht zu übertreiben, wenn ich die am Schlusse desselben Briefes angeführten Worte: »Mein französischer Mantel ... und der braun Rock lassen Uch fast grüßen« nicht auf die Kleidungsstücke selbst zurückführe, sondern auf die eben im Rosenkranzfeste« und im Selbstbildnisse portraitierten und von Dürer geliebten Kleider. Im vorhergehenden Briefe vom 8. September wird der »braune Rock« im entsprechenden Passus nur als »welscher Rock« bezeichnet. Der späteren Präzisierung der Farbe liegt vielleicht die Freude zugrunde, die Dürer an der Widergabe des goldig braunen Tones des Stoffes hatte. Indem er schrieb, »mein französischer Mantel ... und der braun Rock lassen euch grüßen«, dachte Dürer an seine Selbstbildnisse, welche mit den erwähnten Kleidern geschmückt waren, nicht an die Kleidungsstücke selbst, wie es auch dem scharfsinnigen und witzbereiten Dürer eher zuzumuten ist. Nach meiner Interpretierung dieses Witzes bezieht er sich auf die Gemälde, und es sprechen daraus Stolz und Freude über seine hochgeschätzten und von andern als »erhabene, lebliche Gemäl« bezeichneten Leistungen. Damit wäre gesagt, daß das Selbstbildnis

um den 8. September begonnen und post Virginis partum, zwischen dem 8. und 23. September vollendet wurde.

Die Inschrift von Dürers eigener Hand, die hier leider fehlt: post Virginis partum, tragen noch zwei Bilder, die ebenfalls im Jahre 1506 in Venedig entstanden sind. Es sind die »Madonna mit dem Zeisig« und das »Bildnis eines jungen Mannes«, im Palazzo Rosso zu Genua. Wie aus dem Briefe an Pirkheimer vom 23. September zu ermitteln ist, waren diese Bilder vor dem Datum des Briefes nicht ausgeführt. Die Inschrift soll also nicht bedeuten, daß sie unmittelbar nach der Feier der Geburt Mariä (8. September) entstanden sind.

Erst im Briefe vom 23. September erwähnt Dürer, die vielen Bestellungen, die ihm von den Venezianern zufließen, so daß er, in der Absicht, bald heimzureisen, »über 200(0) Dukaten Arbeit ausgeschlagen« hätte.

Er änderte dann seine Absicht und nahm noch manche Bestellungen an, von denen die mit »post Virginis partum« bzeichneten wohl vor allen andern ausgeführt worden sind. (Es ist mir übrigens nicht bekannt, auf welchen Zeitraum die Kirche damals die Bezeichnung post Virginis Partum, als eine Haupteinteilung der Zeit bezog. In seinen: Briefen benutzt Dürer einen präziseren Kalender, indem er die weniger wichtigen Feiertage (nach Matheï, nach Michaëlis usw.) als Rechnungstermin benutzt.)

So entstand das Bildnis des jungen Mannes (Genua) vermutlich zwischen dem 23. September und der Reise Dürers nach Bologna (ungefähr am 23. Oktober). Die »Madonna mit dem Zeisig« muß auch wohl damals mindestens angefangen worden sein. Schon am 13. Oktober schreibt Dürer, er hätte »bei 100 Dukaten ausgeben um Färble und anders« und sollte in 10 Tagen mit den bestellten Bildern fertig sein, dann nach Bologna abreisen. »Do wurd ich ungefähr in 8 oder 10 Tagen aufsein, gen Fenedig wieder zu reiten. Donoch will ich mit dem nächsten Boten (nach Nürnberg) kummen.« Statt dessen blieb Dürer bekanntlich, nachdem er von Bologna zurückkehrte, in Venedig. Auf die letzten Monate des Jahres 1506 dürften dann die andern 1506 datierten Gemälde fallen, vor allem sein opus quinque dierum, der »Christus zwischen den Gelehrten«. Ich halte dieses Bild, abgesehen von allen andern dazugehörigen theoretischen Studien, für eine Frucht des Studiums der »heimlichen Perspectiva«, die ihn »einer in Polonia (Bologna) lehren« wollte. Die Bezeichnung opus quinque dierum bezieht sich wohl auf die Ausführung des fertigen Entwurfes; nachdem alle Grundierungen, alle langwierigen Vorstudien und mühsamen geometrischen Proportions- und Perspektivefiguren auf die Tafel aufgetragen waren, brauchte Dürer wohl nicht mehr als fünf Tage, um das Bild zu vollenden.

Das Selbstbildnis Dürers aus der Münchner Pinakothek weist in seinem jetzigen Zustande nur teilweise die ursprüngliche Dürersche Malweise auf. Falls wir die Übermalung, die dem Bilde »das Ansehen eines späten, auf

Helldunkel ausgehenden Niederländers« gibt (Thausing II², S. 97), nicht von einem übermäßig pessimistischen Standpunkte betrachten, so bewahrt das Bild so manche nur mit leichten Lasuren bedeckte oder gar nicht übermalte Stellen. Eine genaue Untersuchung des Gemäldes ohne Glas ergibt folgendes:

Mitten auf der Stirn sind zwei längliche Lichter nachträglich aufgesetzt worden, die wahrscheinlich Verkittungen bedecken. Die lichten Stellen an der rechten Schläfe stammen von derselben Hand. An den Backen wurde mit sehr dünnen Lasuren gemalt und getupft, was besonders deutlich an der linken Backe zu merken ist. Die ursprüngliche Dürersche Farbe scheint durch die dünnen Lasuren hindurch. Das rechte Auge ist nicht übermalt, das linke weist einen verdächtigen lichten Halbkreis rechts in der Iris und lichte Übermalungen an den oberen Lidfalten auf. Dasselbe Herummalen und Lasieren ist am Halse sichtbar, nur ist das Gesicht feiner, der Hals dagegen grob übermalt. Ein grober, grauer Fleck, von fremder Hand stammend, befindet sich links an der Nase, von der oberen Abrundung des Nasenflügels bis zum Schnurrbart. Die Schatten um die Nasenflügel und die bräunlichen Schatten, die das Gesicht rechts und links umgeben, scheinen ebenfalls mit Lasuren übergangen zu sein.

Es ist anzunehmen, daß die eben erwähnten Übermalungen nach dem Jahre 1856 ausgeführt worden sind; in einem handschriftlichen Inventare der Pinakothek, welches am 17. Januar 1856 begonnen war (12.), heißt es (unter »Zustand«, zu Nr. 537): »Bedarf einer Restauration.« Thausing spricht von einer Regenerierung des Bildes mittels der pettenkoffenschen Methode im Jahre 1871, von der Anwendung dieses Verfahrens ist jedoch in den Inventaren der Münchner Pinakothek keine Spur geblieben. Die Hand bietet einen glänzenden Beweis für die Originaltechnik Dürers. Sie ist nicht übermalt, es sind nur an einigen Stellen kleine Punkte, ohne weitere Bedeutung mit hellgrüner Farbe ausgebessert.

Die Mantelfläche links ist gänzlich mit einer braunen, etwas schlammigen Farbe übermalt worden, nur am Rande des Pelzes ist die ursprüngliche goldbraune Farbe Dürers beibehalten, um die feinen Striche des Pelzkragens nicht zu berühren. Unterhalb des Ärmelschlitzes links und am umgelegten Ärmelrand ist je ein großer Fleck mit rötlichbrauner Farbe ungeschickt aufgemalt worden.

Bei der Betrachtung der farbigen Fläche des Selbstbildnisses bekommen wir, gleich beim ersten Anblick, einen befremdenden Eindruck. Es ist der Unterschied zwischen der kühlen Fleischfarbe am Gesichte Dürers und der warmen, gelblichen Farbe der Hand, die mitsamt dem Ärmel rechts die feine goldige Patina beibehalten hat. Diese Erscheinung wird zum großen Teile durch die am Gesichte vorgenommenen Übermalungen erklärt, jedoch ist das Gesicht nicht auf seiner ganzen Fläche übermalt worden. Trotzdem

wirkt die kühle Gesichtsfarbe, auch an den nicht übermalten Stellen, gänzlich anders als die warmen Töne der Hand. Ich kann mir diese Erscheinung lediglich dadurch erklären, daß die Untermalung nicht die Übermalung die Schuld daran trägt. Bei dem bekannten Dürerschen Verfahren wurde die Tafel, auf die das Bild gemalt werden sollte, entsprechend präpariert, d. h. grundiert und untermalt. Als Untermalung des Gesichtes wäre demnach die bedeutende Fläche des Fleisches mit einer andern Farbe angestrichen worden als die untere Partie des Bildes, die die warmbraune Farbe des Mantels aufnehmen sollte. Auf diese Weise bekam die Fleischfarbe auf der Hand einen warmen Ton; die bläulich aufgetragenen Lasuren der Hand- und Fingerschatten erscheinen graugrünlich auf einer braungelblichen Untermalung. Diese Untermalung ist an der Außenkontur des fünften Fingers und an den Innenkonturen des Zeigers und des dritten Fingers sichtbar. Dieselben Fleischfarben und graublaue Schatten, die nach dem bekannten Dürerschen Verfahren auf eine rötliche Untermalung des Gesichtes aufgetragen wurden, erscheinen bedeutend kühler. Viel einfacher wäre der Unterschied zwischen Gesicht und Hand durch ein Überstreichen mit zwei verschiedenen Firnissen zu erklären, von denen der untere mit der Zeit gelblich geworden wäre oder von Anfang an ein gelblich getönter Firnis war. Diese Vermutung fällt hin, da das Bild, ohne Glas betrachtet, dieselbe einheitliche Firnisschicht auf der ganzen Fläche aufweist.

Die Übermalung des Gesichtes ist allerdings kunstvoll; sie benimmt uns nicht den Genuß, bei der Betrachtung des Meisterwerkes aus einer gewissen Entfernung. Der Ausdruck der Augen, die gesänftete Energie des Mundes, das längliche Oval des Gesichtes mit der hohen Stirn bleiben in der allgemeinen Wirkung die Dürerschen, die Übermalung entfremdet sie uns nicht. Die Hochachtung, mit welcher der Übermaler den Bart und die Locken rings um das Gesicht zu schonen wußte, ist zu bewundern. Die prachtvolle, monumental wirkende Löwenmähne des in einem Dreieck angelegten und schwer auf die Schulter herabfallenden Haares wurde, durch das Hineingreifen der nachträglichen Übermalung des Hintergrundes, etwas hart in der linken Kontur; in den ganz dunklen Schatten rechts, zerfließt die Kontur des Haares in dem Beinschwarz des Hintergrundes.

Unter der Inschrift (die mit samt der Jahreszahl 1500 und dem Monogramm falsch ist), können scharfsichtige Augen einen kleinen, sonderbar ausgeschweiften Zettel unterscheiden, auf dem eine ursprüngliche Inschrift nach der Entfernung der Übermalung vielleicht noch zu finden wäre. Nach der Meinung Thausings (II, 97) war die echte Inschrift und Jahreszahl schon vor etlichen Jahrhunderten übermalt, die neue Jahreszahl nicht an Stelle der früheren verwischten, sondern auf Grund der Meinung Karel van Manders aufgetragen worden. Seine in dieser Hinsicht ausgesprochene Erörterung ist jedoch nie zuverlässig gewesen, da er seiner Datierung auf 1500 die Worte »wenn ich mich nicht irre« hinzufügte.

Bei den Augen finden wir den bekannten Fehler Dürers wieder: das linke Auge liegt tiefer im Kopfe, das rechte flacher. Der Abstand der Irissterne von der Nasenwurzel ist nicht gleichmäßig, jedoch ist der etwas schielende Blick bei diesem Bildnisse wenig auffallend und nur bei einer sehr genauen Betrachtung wahrzunehmen.

Die äußerst realistische Behandlung des Pelzes, mit der Flickerei oberhalb der Hand, weist keine Übermalung auf. Ebenso die feinen, auf den weißen Ärmelschlitz mit spitzem Pinsel aufgetragenen schnörkelhaften Umrißlinien und Schattierungen. Der Ärmel ist rein phantastisch, jedoch geistreich im Motive der Faltierung, am Rande umgelegt, um den Ansatz der Hand zum Ausdruck zu bringen. In den oberen Teilen sind beide Ärmel durch das Pelzfutter leicht geschwollen, die einzelnen Falten sind abgerundet und realistisch weich, ein bedeutender Fortschritt gegen den knitterigen rechten Ärmel des nebenan hängenden Oswolt Krell (1499).

Die braune Farbe des Mantels hat ihren ursprünglichen Glanz durch die vorher erwähnte Übermalung verloren. Die einstige warme terra di Siena ist nur noch an dem unteren Bildrande rechts in ihrem ursprünglichen Glanz erhalten. Wir müssen uns diesen glänzend goldigen Fleck auf die ganze Mantelfläche verbreitet denken, um die farbige Pracht des Bildes, in unserer Vorstellung, wieder zu gewinnen. Erst dann ist ein lichter Fleck, die Inschriftskartusche am Hintergrunde rechts, der heutzutage durch die Übermalung bedeckt ist, richtig zu erklären: es war der für die farbige Komposition notwendige Gegensatz zu der lichten Mantelfläche auf der unteren Hälfte des Bildes. Nach der Übermalung des Mantels mit der jetzigen schlammigbraunen Farbe konnte der lichte Inschriftszettel auf das Auge des Beschauers nur störend wirken; ich vermute, daß die ursprüngliche Farbe des Hintergrundes ebenfalls viel heller gewesen ist als das jetzige Elfenbeinschwarz.

Es ist nicht anzunehmen, daß Dürer in der Periode, wo er auf den Glanz seiner Farben den größten Wert legte, den »welschen Rock« überhaupt gemalt hätte, wenn ihm dessen Farbe dunkel und fad erschienen wäre. An dem Glanze des Tones hat die verderbende Hand der Menschen ihr Werk vollbracht.

Anmerkung I (zu (S. 425): Die Anschauung Klaibers (Lit.-Verz. 13) contra Justi, daß dem Entwerfen »nach der Maas« nur eine geringe Rolle — am wenigsten in den Portraitköpfen — im Schaffen Dürers einzuräumen sei, kann ich nicht teilen. Justis großes Verdienst liegt darin, daß er die Zeichenkunst Dürers von einem neuen Standpunkte zu betrachten lehrte. Nachzuweisen, daß Dürer überhaupt Konstruktionen benutzte, war die Aufgabe, die sich Justi stellte, nicht ob diese wirklich genau passen, wie es Klaiber (S. 57 ff.) verlangt. Diesen Standpunkt hat Justi bei der Beschreibung des Münchner Selbstbildnisses klargelegt. Indessen faßt auch er

nur einen Teil der Dürerschen Konstruktionen ins Auge. Meines Erachtens entwarf Dürer nicht eine einzige menschliche Figur oder deren Teile ohne ein Schema anzuwenden, welches allerdings oft variierte. Diese Änderungen sind in der Hauptsache auf eine ständige Entwicklung des Schemas zurückzuführen, welche verursacht würde durch die Besonderheiten der Modelle, durch die Kleidung und die Notwendigkeit, Einzelheiten (Haar, Finger) verschieden zu behandeln.

Ein Beweis dafür liegt in den Zeichnungen Dürers vor, in denen die Punkte, bei welchen das einst vorhandene Liniennetz ansetzte, meistens noch vorhanden sind. Von hier ausgehend und mit Hilfe der »Vier Bücher von menschlicher Proportion« bin ich imstande, nachzuweisen, daß Dürer seine nackten und bekleideten Figuren in den sämtlichen Holzschnitten, Stichen und Gemälden ebenso wie in denjenigen Zeichnungen, wo die Zirkelpunkte bei der vollendeten Ausführung der Schattierung verwischt worden sind, nach einem jedesmal zu bestimmenden Konstruktionsschema entworfen hat. Dieses ist schon aus seinen frühesten Zeichnungen, wie das Erlanger Selbstbildnis, L. 429, und die »Stehende Nackte«, L. 345 Sml. Bonnat, ersichtlich und leicht nachzuprüfen. Dürer kannte ein Proportionsschema (L. B. Alberti »della statua«,) schon in seiner ersten Jugend, später kam er auch mit den neuen Konstruktionsstudien Leonardos in Berührung. Das Meiste aber schuf und entwickelte er selbst; »mein Meinung und Erfindung« sagt er in der Widmung an Pirkheimer (L.-V. 14, S. Aii und L.-V. 15. S. 243). Über die große Bedeutung der Proportionslehre für das künstlerische Schaffen sagt Dürer: »Item es ist bequem, eim Idlichem ein menschliche Gestalt zum ersten Lehren austheilen und in ein Maas bringen, eh man etwas anders lerne.« (Londoner Handschrift: Einleitung zu: »Van der Molerei«, L.-V. 15, S. 301). An anderer Stelle: »Welcher sich nun unterstehn und dieser meiner Unterweisung nachkommen, den Bilden erstlich ein rechte Proportion durch die Maß geben, sie alsdann ordentlich stellen und biegen, in den Grund legen ... der wirdet bald gewahr, was Nützbarkeit ihme daraus erfolgen mög ... usw. (Londoner Handschr. aus dem »Esthetischen Esckurs« (L.-V. 15, S. 292)). Obiges sagte Dürer sicher aus eigner Erfahrung, da er selbst in seiner Lehrzeit nur mündliche Überlieferung[1]) und den unvollkommenen Usus der Wohlgemutschen Werkstatt benutzen konnte.

Die Erörterungen Klaibers über »Regelmäßigkeit ohne Konstruktion oder Bezugnahme auf die Proportionslehre in einzelnen Abmessungen« L.-V. 13, S. 62 ff.), mit denen er die angeblich angegriffene künstlerische Ehre Dürers retten will, treffen m. E. nicht zu. Denn gerade die vollendeten Holzschnitte, Stiche und Gemälde Dürers weisen ein festes und bestimmbares Proportionsschema auf, welches nur deswegen schwer zu

[1]) Das lateinische MS. Albertis ist nie gedruckt worden.

ermitteln ist, weil es zwar auf bestimmter Grundlage beruht, aber fast bei jeder Figur in den Einzelheiten verschieden ist. Dürer wandte manchmal für seine flüchtigen Zeichnungen ein ganz einfaches Schema an, für die ausgeführten Werke aber benutzte er eine Konstruktion, die öfters bis auf ein Hundertstel berechnet war und mit einem Komplex von Bögen, Kreisen, Quadraten, Vierecken und Parallelogrammen aufs engste verbunden war. Diese Figuren und Köpfe, die nach Justi und Klaiber keine Konstruktion aufweisen, sind einfach auf Grund einer andern Konstruktion gebaut, als diejenige die von den beiden Autoren angenommen wurde.

Die moderne Anschauung, die ein »freies Schaffen« als die einzige Lösung des Problems des künstlerischen Gestaltens voraussetzt, muß für die kritische Betrachtung des Dürerschen Schaffens durchaus ausgeschaltet werden. Dürers Größe beruht darin, daß er, trotz des strengen Schemas, das individuelle Gepräge seiner Figuren zum höchsten Ausdruck zu bringen vermochte. In dieser Hinsicht steht er dem größten Geiste der Welt, seinem Zeitgenossen Leonardo, gleich.

Anmerkung II (zu S. 425): Der Ausgangspunkt zur Konstruktion des Kopfes auf dem Münchner Selbstbildnisse Dürers ist in seiner Hand zu suchen. Die Breite der Hand, wo sie am stärksten ist, beträgt nach der Proportionslehre Dürers bekanntlich $^1/_{16}$ der gesamten Körperlänge. Hier ist der Abstand vom mittleren Daumengelenk bis zum ersten Gelenk des fünften (kleinen) Fingers abzumessen, um die Längsmaße des Gesichtes zu bekommen.

1. Längsmaße:

Vom Ansatz des Haares angefangen und nach unten abgemessen zerfällt die Länge des Gesichtes in zwei gleiche Teile:

a) vom Ansatz des Haares bis zur Mitte der Nasenlänge = $^1/_{16}$ der Körperlänge.

b) von der Mitte der Nasenlänge bis zum Teilpunkte des Bartes = $^1/_{16}$ der Körperlänge.

Die gesamte Länge des Gesichtes beträgt also $^1/_{16} + {}^1/_{16} = {}^1/_8$ der gesamten Körperlänge.

Darin liegt der Grund, warum dieses en face-Gesicht Dürers länger und schmäler erscheint als alle seine andern Gesichter, die bekanntlich $^1/_{10}$ der gesamten Körperlänge betragen.

Dürer war jedoch nicht unkonsequent in seinen Proportionen; wir bekommen die richtige, seiner Proportionslehre angepaßte Gesichtslänge ($= {}^1/_{10}$), wenn wir von oben und unten je $^1/_{80}$ der gesamten Körperlänge abmessen ($^1/_{80} \times 2 = {}^1/_{40}$, $^1/_8 - {}^1/_{40} = {}^1/_{10}$), so bekommen wir zwei neue Punkte, von denen der obere ungefähr auf das Ende des auf die Stirn herabfallenden Haarbüschels fällt, der untere auf den Ansatz des Bartes. Der Abstand zwischen beiden ist $= {}^1/_{10}$ der gesamten Körperlänge.

Die Gesichtslänge = $1/_{10}$, in drei Teile zerlegt, ergibt: a) die Höhe der Stirn, b) die Länge der Nase, c) den Abstand von der Nasenspitze bis zum Ansatz des Bartes, d) die Breite der Hand vor der Konturecke am Ansatz des Zeigefingers bis zum Knorren des fünften Fingers, je $1/_{30}$ der Körperlänge.

Vom Ansatz des Haares $1/_{80}$ nach oben abgemessen ergibt die Begrenzung des Schädels.

Vom Ansatz des Haares $1/_{40}$ nach oben abgemessen fällt (mit der Zutat eines gewissen Bruches) auf die äußerste Begrenzung des Haares.

2. Breitenmaße:

Die Breite des Gesichtes ist = $1/_{16}$ auf der Höhe des Haarbüschels, der Mitte der Nase, des Mundes usw.

Die Breite des Kopfes mit dem Haar beträgt:

a) auf der Höhe der Begrenzung des Schädels $1/_{16}$,

b) auf der Höhe des auf die Stirn herabfallenden Haarbüschels $1/_{16} + 1/_{32}$ = (ungefähr) $1/_{10}$.

c) auf der Höhe der Nasenspitze $1/_{8}$ usw.

Aus den Gesamtmassen ergibt sich, daß das Gesicht in ein Rechteck eingeschlossen ist, das aus zwei gleichen, aufeinander stehenden Quadraten besteht, deren Seiten je $1/_{16}$ der Körperlänge messen.

Genau dieselbe Konstruktion wurde von Dürer früher für sein Gesicht aus dem Rosenkranzfeste benutzt. Der Ausgangspunkt, den ich erfaßte, um diese Konstruktion zu ermitteln, liegt ebenfalls in der Breite der Hand, an ihrer größten Weite, d. h. von der Spitze des Daumens bis zur untersten Begrenzung der durch die Kappe des knieenden, angeblichen Christoph Fugger, verborgenen Finger. Da es ein Dreiviertelkopf ist, geht hier die mittlere Gesichtslinie (der Höhe nach) durch den Augenwinkel des linken Auges und durch den Ansatz des Nasenflügels. Sonst stimmt die für dieses Dreiviertelgesicht benutzte Konstruktion aufs genaueste mit der des en face-Gesichtes Es ist sogar die oberste Begrenzung des Haares mit der Zutat eines geringen Bruches (wie bei dem Selbstbildnis in München) abzumessen.

Selbstverständlich ist, daß geringe Lizenzen in der Linienführung des Meisters bei den Umrissen des Gesichtes und bei den einzelnen Haarlocken die von mir nachgewiesene Konstruktion hie und da überschreiten. Ich gab lediglich das grundlegende Schema an, ohne die Einzelheiten und die manchmal bis auf ein Hundertstel berechneten Brüche zu beachten. Außerdem sind bei den von mir vorgenommenen Messungen geringe Fehler zu vermuten, da ich mich auf ziemlich primitive Messungsinstrumente beschränken mußte und manche Abbildungen, wie z. B. die des Selbstbildnisses aus dem Rosenkranzfeste nur in Lichtdruck haben konnte.

Der von mir erwähnte bärtige Leonardokopf mißt:

a) von der Schädelbegrenzung bis zum Ansatz des Bartes: 4 Nasenlängen (ebenso bei Dürer);

b) die Gesamtbreite des Kopfes mit den Haaren mißt auf der Höhe der Nasenspitze: 4 Nasenlängen (ebenso bei Dürer).

Das Gesicht ist in ein Rechteck hineingezeichnet, das aus zwei gleichen Quadraten besteht.

Alle andern Maße sind bei dem Kopfe Leonardos leicht nachzuprüfen, da die Zirkelpunkte, sogar auf den Abbildungen, deutlich wiederzufinden sind.

Anmerkung III (zu S. 428). Um das Original des Münchener Selbstbildnisses von Dürer zu schonen, wandte ich mich an den Nürnberger Stadtrat, der im Besitze der Küfnerschen Kopie ist, mit der Bitte einen Holzsplitter von der im Germanischen Museum aufbewahrten Kopie abnehmen zu dürfen. Die Erlaubnis wurde mir auch freundlichst erteilt. Herr Professor Raman vom Forstwissenschaftlichen Institut an der Universität München hatte die Liebenswürdigkeit, die Untersuchung des Holzsplitters zu übernehmen. Das Ergebnis ist folgendes: „Die Untersuchung der Längsschnitte des Holzes stimmt am vollständigsten mit den Eigenschaften des Lindenholzes überein. Leider erlaubte es die geringe Dimension nicht, Querschnitte herzustellen. Ich habe das mir zur Verfügung stehende Material den Herren Oberforstmeister Dr. Möller und Preuß. Forstassessor Dr. Dengler vorgelegt, die beiden Herren sprachen sich ebenfalls in dem Sinne aus, daß der untersuchte Splitter aus Lindenholz besteht."

Damit scheint die Frage der Datierung des Dürerschen Selbstbildnisses einer weiteren Diskussion offen zu stehen.

Seit dem Erscheinen des Aufsatzes von E. Heidrich (9.) schien seine Datierung auf 1506 gänzlich überzeugend zu sein. Meine Erörterungen, die sämtlich vor der Untersuchung des Holzes verfaßt wurden, sollten diese Überzeugung unterstützen. Ist nun anzunehmen, daß die Handskizze L. 185, nachdem sie für die Gestaltung der Hand der Madonna mit dem Zeisig benutzt wurde, als Vorlage für die Hand des Selbstbildnisses dienen sollte? Das ist kaum denkbar. Heidrich nimmt mit Recht an, daß die Hand der Madonna ausschließlich als eine spätere Variation der Hand aus dem Selbstbildnisse zu betrachten ist. Indem ich die Handskizze L. 185 in Zusammenhang mit den beiden anderen Händen brachte, glaubte ich damit eine Bestätigung der Meinung Heidrichs, daß das Selbstbildnis nur in Venedig gemalt sein kann, gegeben zu haben. Indessen ergibt sich aus dem überraschenden Resultat der Holzuntersuchung, daß das Selbstbildnis im Norden, also in Nürnberg entstand.

Entstand es nun vor der Venezianischen Reise? Das ist ebenfalls nicht anzunehmen, schon aus dem einzigen Grunde, daß Dürer seinen „braunen Rock", in welchem er abgebildet ist, in Venedig erworben hatte.

Also nachher, nach der Rückkehr Dürers aus Italien?

Solange dieses Rätsel andererseits nicht klargelegt sein wird bin ich geneigt die Datierung Heidrichs auf 1506 aufrecht zu erhalten.

Abel Stimmer in Freiburg i. Br.

Von **Arthur Bechtold.**

Die spärlichen Nachrichten, die wir bisher über die Lebensverhältnisse des als Glasmaler und Radierer bekannten Abel Stimmer, des Bruders des berühmten Tobias Stimmer, besaßen, hat Obser in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (XX 680; XXIII 563) um einen wichtigen Beitrag bereichert, indem er auf Grund der im Großherz. General-Landesarchiv Karlsruhe befindlichen baden-badischen Hofratsprotokolle der Jahre 1590 bis 1594 den Nachweis erbrachte, daß Abel Stimmer nach dem Tode seines Bruders Tobias (4. Jan. 1584) von dem kunstsinnigen Markgrafen Philipp als Hofmaler nach Baden berufen wurde, dort Grundbesitz erwarb und ansässig ward.

Nach wie vor im Dunkel lagen seine künstlerische Erziehung und die seinem Straßburger Aufenthalt vorhergehenden Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit. Einigen Aufschluß über diese geben die Ratsakten der Stadt Freiburg i. Br. Der Band, welcher die Ratsprotokolle vom 7. Jan. 1573 bis 24. Dez. 1574 verzeichnet, enthält auf S. 405 folgenden Eintrag:

»Montag den 9. Augusti 74.

Abel Stymer dem Moler oder Controfeter ist furgehalten worden dieweil Ime alß jetzt ein guete zeit alhie zu arbeiten und allein zu Controfeten zugelassen und vergunt, er sich aber auch dem gemeinen handtwerckh der Moler Zunfft und Statt ordnung zuwider des Molens gebraucht und sich bey etlichen burgern oder andern underhaltet und nit zünfftig, das Ime solches ferner nit gestattet kunde werden. hett er sich entschuldiget das er dem handtwerckh gar kein abbruch oder schaden zuzefüegen sondern dassel-big mer zufürdern genaigt habe und welle sich auch usserhalb des Contro-fetens keine arbeit annemen auch an würth als ein gast halten er wurde dann ettwan durch jemanden zu gast geladen, piette Ime solches zuvergunnen etc. dieweil dann er globt umb alle sachen dieweil er alhie ist so sich zwischen Ime und den Inwonern alhie zutragen mochten alhie und niergend anders wo recht zugeben und zunemen. Ist Ime uff seine wal und seinen selbs erpietten gemeß halten alhie zu controfeten zugelassen biß uff weithern beschaidt.«

Anderthalb Jahre später erscheint der Name Abel Stimmer zum zweiten Male in den Ratsprotokollen (»Raths Protokoll Vom 10. Jan. 1575 Bis 19. Dez. 1576«, S. 391):

»Montag den 9. Aprilis [1576].

Abel Stimer dem maler ist undersagt hinfür weder wenig noch vil alhie zu arbeiten vil weniger gesellen anzustellen noch sich des Molerwerckhs zugebrauchen er machte sich dann zünfftig oder habe dessen erlaubnus von der oberkeit. Wo [er] auch darwieder thue, wurde er ungestrafft nit pleiben.«

Der Maler sah sich nun vor die Wahl gestellt, sich entweder in die Zunft einzukaufen, oder der ungastlichen Stadt, in der ihm jede Erwerbsmöglichkeit abgeschnitten war, den Rücken zu kehren. Beides war gleich wenig nach dem Sinn des Mannes, der nach Allem, was wir von ihm hören, sich keines sehr friedfertigen oder leicht lenkbaren Charakters erfreut haben muß; ließ er doch Ende 1592, als er schon in Baden-Baden sich niedergelassen hatte, aus irgend einem Anlasse sich hinreißen, sich an einem Büttel zu vergreifen, wofür er dann zur Zahlung von drei Pfund Heller verurteilt wurde (Obser a. a. O.). Er versuchte den seine Existenz in Freiburg vernichtenden Schlag zu parieren, indem er sich mit einer Eingabe an die nächsthöhere Instanz, die vorderösterreichische Regierung in Ensisheim wandte, der die Stadt Freiburg damals unterstand. Aus den Akten geht nicht hervor, ob er noch innerhalb der Stadtmauern weilte, als er seine mit häufigen Ausfällen gegen den Rat gewürzte Beschwerde niederschrieb; man wird es bezweifeln dürfen. Der Stadtrat, dem die Supplikation überschickt wurde, ließ an die Regierung ein ausführliches Schreiben abgehen, in welchem er die getanen Schritte rechtfertigte; eine Abschrift befindet sich in den Missiven des Freiburger Stadtrates. Meine Hoffnung, das Original der Beschwerdeschrift Abel Stimmers werde unter den jetzt in Innsbruck aufbewahrten Akten der ehemaligen vorderösterreichischen Regierung zum Vorschein kommen, hat sich leider nicht erfüllt, wie mir die Direktion des k. k. Staatsarchivs und des k. k. Statthalterei-Archivs mitzuteilen die Güte hatte.

Das Schreiben des Freiburger Stadtrates erhält doppelten Wert durch die tiefen Einblicke, die es in die Verhältnisse gewährt, unter denen die deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts zu arbeiten und zu leiden hatten. Allenthalben stieß der Künstler an die einengenden Wände starrer Zunftgesetze, die sich bemühten, jede höhere Leistung auf ein der Konkurrenz ungefährliches Mittelmaß herabzudrücken. Es wird verständlich, daß Dürer in bittere Klagen ausbrach, als er inmitten der frei schaffenden Kunst Italiens des heimischen Zunftzwanges gedachte.

Ich gebe den Brief in seinem Wortlaut wieder:

(Missiven de Annis 1575—1582. S. 244 ff.)

»Regierung Ensisheim.

Wolgeboren Gnedig und günstig herren. Was an E. Gnaden und gunsten Abel Stimer, so wie wir bericht von Schaffhaußen sein soll, von unns beschwernusweiß an Ine begerter Zunfft erkhauffung halben Suppliciert und gebetten des haben wir von E. Gnaden und gunsten uns uberschickhter seiner Supplication verstanden, darauff khonden unnd sollen E. Gn. und gstn. wir zue begertem bericht der sachen ußfüerlichen nit verhalten. Alß verscheinenes 72 ten Jars sich zugetragen, daß der Erwürdig und hochgelert Herr Dr. Appolinaris Kirßer dißer Zeit Canonicus unnd Thumbdechant hoher Stifft Basell einen frembden Maler sein Altar Taffel Im Newen Chor [1]) In seinem Hauß und lassen malen lassen Unsere Maler sich damalen dessen beschwert. Wir aber dieweil unsere heubter deßhalben von Ime begrüesset worden, solches zue fürderung der ehr Gottes nachgeben. Auch demselbigen Maler hernacher durch der Fürstl. Durchlaucht von der Universitet und Statt hiertzue verordnete (In dem unsere Maister mit gesellen und beraitschafft dartzue gefaßt nach solcher Zeit es annemen wellen die Taffel In Irer Fürstl. Durchlaucht Chorlin [2]) verdingt Ime dartzue Platz geben worden. Und derselbig eben vil uber Jar und tag sollich werckh underhanden gehabt darneben auch andere arbeiten und werckh unseren Malern zue Abbruch verrichtet Und sich mit seinen gesellen nit wenig verwendet gehalten alßo daß wir derohalben die uff Ir weither clagen unnd anrueffen sy alß zünfftige bey der Statt unnd Irer Zunfft ordnung zuschüzen umd handtzuhaben vertröstet. Allein daß sy geduldt zutragen und nichtzit inzustrewen biß der Fürstl. Durchlaucht werckh ußgemacht. Darneben auch nit underlassen denselben Maister unnd seine gesellen für uns zubeschickhen sy in glübt zunemen Umb alle und jede sachen so In Zeit sy alhie wonen unnd sich mit Inen zutragen oder sy an andere haben wurden Alhie vor gericht unnd Rathrecht zugeben und zunemmen unnd niergendt anderßwo Alles Inmassen dann andere frembde Handwerckhsgesellen so alhär khomen loblichem alten

[1]) Das Basler Domkapitel siedelte infolge der Reformation 1529 nach Freiburg über, wo es sich einen eigenen Domhof errichtete. Es wurde ihm gestattet, sich einen Gottesdienst im Münster einzurichten, jedoch ohne Irrung und Beeinträchtigung des Pfarrgottesdienstes. Aus diesem Verhältnisse erklärt sich, daß so viele Mitglieder des Basler Stiftes im Chorumgang ihre Ruhestätte gefunden haben. Viele davon waren Professoren der Universität und haben dieselbe mit ansehnlichen Stiftungen bedacht. Infolge der Besitzergreifung der Stadt durch die Franzosen verließ das Kapitel dieselbe und zog am 19. Dezember 1678 nach Arlesheim. (F. Kempf und K. Schuster, Das Freiburger Münster. Freib. 1906, S. 207). Die hier erwähnte Altartafel ist nicht mehr vorhanden. Den Namen des Malers habe ich nicht feststellen können.

[2]) Gemeint sind die beiden sog. Kaiserkapellen im Münsterchor. Unter der »Fürstl. Durchlaucht« ist der Erzherzog Ferdinand von Österreich zu verstehen. Auch diese Tafel scheint nicht mehr zu existieren. Die Ratsprotokolle und die Senatsprotokolle der Universität enthalten nichts über eine solche Stiftung.

brauch nach zuthuen Pflegen unnd darbey ufferlegt. Dieweil sy nit zünfftig, ohne unser und der Maister Moller Handwercks alhie Erlaubnus sonnst khein weithere neben arbeit anzunemmen. Daß wir auch uff solches den Supplicanten, der dann vor und zu der Zeit neben solchen frembden Malern sich auch alhie Ingefleckht und deß Mallens beschreit worden für uns erfordert. Ime gleichfalß fürhalten lassen. Derweile er nun ein guete Zeit alhie gewont unnd Ime sich allein In offner Herberg zuhalten und zu Contrafeten zugelassen unnd vergondt, er sich aber dem gemeinen Handtwerckh der Mallerzunfft, auch unserm Stattrechten unnd ordnung zuwider deß Malens gebrauchte, bey burgern und andern Herberg und unnderschleiff suechten und doch nit zünfftig were. Daß solches Ime nit gebürte noch ferners erstattet khonde werden etc. Unnd er sich damalen entschuldiget das er dem Handtwerckh alhie gar kheinen Abbruch oder schaden zuzefüegen sondern dasselbige mehr zufürdern genaigt hette unnd wolte sich auch usserhalben deß Contrafetens sonst kheiner arbeit beladen, sich an würth alß ein gast halten, er wurde dann etwan durch yemanden zu gastgeladen, unnd derwegen gepetten, Ime solches lenger zuvergonnen, haben wir damalen, nachdem er uns auch gelobt Umb alle sachen, so sich in zeit seiner wonung alhie zwüschen Ime und den Inwonern zutragen möchten alhie unnd niergentanderßwo Recht zugeben unnd zunemmen. Ine uff sein wal und seinen selbs damalen erpietten gemeß halten, Daß Contrafeten alhie biß uff weitheren beschaidt zugelassen.

In dem aber auch wie er selbs vermeldet Ime In verfertigung etlicher epetaphien, so theills uff etlich der Unseren vergünstigung Ime eigner person zumachen vergont worden er ohne erlaubnus auch andere gesellen angestellt und dartzue gebraucht. Welches er gleichwol beschönnen will sy seyen nit uff Ine bestellt sondern Uff Dr. Jerg Meyern unnd andere beschaiden geweßen. Unnd aber solche neben andern gesellen eben die Jhenigen, so uns und dem Handwerckh alhie zuwider nachseidt verfertigung der Fürstl. Durchl. Taffel so alß heimlich alhie jn clostern unnd sonsten herumberstören den allhieigen Maistern nit anston oder wo die schon gesellen bekhomen mochten. Inen die verwendt und abtrinnig machen Unsere Maister unnd Ire arbeiten vernichten, trutzen, tadlen und stumpffieren unnd denselbigen alßo der hoch und nider dienen müessen daß brott vor dem Maul abschneiden. Hat hieruff die gemein Maler Zunfft alhie von Irer Maister wegen sichs weither beclagt unnd an uns sy wie andere Handtwerckh beim Statt rechten unnd Irer ordnung zuhandhaben zuschüzen zuschirmen und dergleichen unordnung In handtwerckhen nit zugestatten damit nit ein ungebür uß der andern erweckht werde, gantz ernstlichen Supplicieret.

Derenhalben solchen und andern unruehen deren wir sein unnd anderer Maler halben so nit zünfftig und also umb ehrlicher leuth pitt willen etwan geduldet etc. auch dem Jhenigen Zufürkhomen ist vermög beyligenden

Extract unserm wolhergebrachten befreyten unnd conformierten Stattrechte Im dritten Titel deß vierdten Tractats unnder der Rubric Von Insassen strackhs zuwider unnd damit den Handtwerckhen und Ingesessenen Zünfftigen durch welche gemeine Statt zuerhalten diße beschwerliche schadlichen und verderblichen Ingang gebrauch und Newerung auch gemeiner Statt verschreyung zuverhüeten. In dem alberait hieruff sich schon etliche unßer bywonenden Vernemmen lassen. Kondte man einem frembden maler alhie anzustellen erlauben und zulassen So werde man auch Keinem frembden schreiner Steinmetzen, Glaßer etc. zuhalten und zu-gebrauch nit weren noch abschlagen unnd vermeinen alßo der gleichen Handtwerckhsgesellen für Ire gedingte diener unnd haußgesündt haben etc. zu achten daruß aber anderst nichts zugewarten Dann aller unwill, unfridt auch gespenn [3]) zwüschen uns und den Inwonern, so solches understanden und das nit allein khein gueter Handtwerckhsmaister alhie haußheblichen setzen [4]) sondern die schon alhie nit bleiben noch sich ernehren mochten.

So haben wir Ine den Supplicanten allvorerst nachdem er die Epithaphien zue endt gebracht Jüngst den 9 ten Aprilis beschaiden Ine mit guetem bedacht und gar nit stützig (wie er von dem wir unsres wissens mer unruh dann dienst gehabt uns undanckhbarlich anzeucht) fürhalten lassen. Dieweil man In yetzt ein lange Zeit unnd über deß dritt Jor alhie geduldet seiner khunst halber wol notturfftig und lenger haben unnd leiden möchten soferr [5]) seiner gelegenheit er bey uns zünfftig zuwerden unnd sich unserer ordnung gemeß zuhalten were man Ime auch alle guete befürderung zubeweisen genaigt. Wanner aber nit, und sich unsrer Maler unnd Zünfftigen ab Ime und andern malern so Jnen zue Abbruch unnder kheinen Joch und ordnung sein sonder frey Alßo hierüber stören wolten, ohne underlaß alßo beschweren thetten, solches auch unserm Stattrechten gentzlich zuwider, unnd wir deß hinfüro nit mehr gestatten khondten noch wolten, sollte er sich auch kheiner arbeit die alhie zuverrichten ohne unßer erlaubnus mer undernemmen sonder mochte sein gelegenheit wol anderßwo suchen unnd sich an der bißhär vergondten Zeit ersettigen lassen.

Daß wir dann Jme der Maler Supplication nit hinußgeben unnd sein mundliche oder schrifftliche antwurt darüber verhören wöllen, haben wir gar vor unnötten geachtet. dieweil die Supplication nit allein wider Ine sonder auch andere Störer seines Handtwerckhs, unnd fürnemblich neben dißem In etlichen sondern anligen unnd beschwerden gemeiner Zunfft zuverhoffen und sy bey dem Stattrechten und Iren ordnungen zuhandhaben gestellt. sy auch Irer Aidenhalben dergleichen Personen uns anzuzaigen schuldig.

3) Zwietracht, Streitigkeiten.

4) häuslich niederlassen.

5) soferne.

Da er aber sonsten uns was weithers fürzubringen unnd zubegern gehabt. und wol gesehen es zur Zeit Jme gegebnen beschaidts gar khein gelegenheit gewesen Jme lenger Audientz zugeben, hette er solches hernacher wol schrifftlich oder mündlich thun mogen. Wo er nit auß hochmuet und trutz solches underlan kan. E. Gn. und gnstn. deßhalben bemüehen, und uns verunglimpffen wollen. Dann er sich niemalen gegen uns Jm wenigsten vernemen lassen, wir auch dessen von E. Gn. und Gstn. kheinen bericht, waruff er warte. Daß von E. Gn und Gstn. er etwas bescheidts oder Irer Fstl. Durchl. was zuverrichten habe. sonsten gegen Jrer Dchlt. wir uns seinethalben nit weniger alß andere Personen denen er bißhär mit seiner arbeit alhie zudienen zugelassen worden. Da ers eben alhie und sonst niergendt verrichten khondte, zuhalten wol gewißt hetten. dieweil er sich aber gegen E. Gn. und Gestr. erclert, warumben Ime nit thunlich, rathlich, sonder vilmehr verachtlich sein wolle, sich alhie, alß da gespürt khein rechte Zunfft ordnung Statuten unnd Maister stuckh, wie Jn andern Stetten loblich unnd breuchig gehalten wurde, unnd In dergleichen nach unerfarene Maller gescheft zubegeben, wir aber dargegen vermeinten, Ime vilmehr ehrlich loblich auch nutzlich sein, do er sollich handtwerckhkunst unnd gesellschafft alhie, da dann etwan gar wol seines gleichen Meister an khunst auch gewesen. Undt wie er selbs vermeldet, er sein beste gelegenheit hette, widerumben uffbringen unnd ersetzen mochte, dorffte sich nit allerhandt arbeiten undernemmen. khondte wol gesellen daruff halten. Were auch zue seinen Raisen unverbunden (Ja wann dergleichen gesellen nit gern semper frey unnd Ime unser alte ware Cathollische Relligion alß wir seidher erfaren bißhär nit verhinderlich und zuwider gewesen were. Unnd derwegen besorgen müessen man alßdann mer Achtung uff Ine haben khondte. dann In dem er alßo seinen freyen zu und vom zug [7]) behalten mochte.

Seitenmal wir bißhär nie erfaren khondten daß in den dreyen oder vierdthalben Jaren er alhie oder anderßwo unßerer Relligion gemeß communiciert habe. Wir Ine auch gar wenig zur Zeit der gottlichen Ambter der messen In der Kirchen mit andacht gesehen haben. dardurch er uns nit wenig Suspect worden.

So halten wir dafür unnd vil mer nit Rathlich sonder unräthlichen zusein da wir Ine oder seinesgleichen, so sich unserer Relligion und ordnung nit gemeß halten solten oder wolten, bey uns alßo gedulden wurden.

Wissen derohalben umb angezogener Ursach willen dardurch andere Weitherungen unnd gefahr zuvermeiden von unsern Wolbefuegten billichen und unsern Stattrechten gantz gemeßen beschaidt gar nit Zuweichen unzweifenlicher Zuversicht E. Gn. und Gnstn. werden uns auch darwider nichts weithers zumuetten, vil weniger erachten khennen daß wir Ime dorinnen

[6]) die keiner Zunft angehörigen Handwerker, an anderen Orten Boenhasen genannt.

[7]) Seine Freizügigkeit.

auch was unbillichs zugemuetet. sy auch Ine uff sein ferner anhalten gn. zubeschaiden haben. Daß alles E. Gn. und Gnstn. zue begerten bericht sovil wir bißhär mit Ime gehandlet, oder zuthun gehabt mit widersendung seiner Supplication nit verhalten sollen unnd thun denselben uns dienstlichen bevelhend.

Datum den 18 ten May anno etc. 76.

E. Gn. und Gnstn. underthgst
guetwilligen
Burgermaister und Raht der Statt
Freiburg Im Preißgaw.«

Die Bestimmung der von dem Freiburger Stadtschreiber, dem Humanisten und Rechtsgelehrten Ulrich Zasius verfaßten »Nüwe Stattrechten und Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryßgow gelegen«, auf welche sich der Stadtrat bezieht, lautet folgendermaßen:

»Von Soldnern oder insessen.

Was aber ander by uns wonen, unnd nit burer, sonder insessen sin, die sollent so y gewerb und hantthierung triben wölten, zünffte, darin ir gewerb und hantthierung trifftig sind, schuldig sin, anzunemen und zu erkouffen, das gelt bar zugeben, ouch gewer und harnasch zu haben, deßglichen versigelten gloublichen schin, irer geburt, harkomens und manrechtens, ouch wie sy an andern orten gescheiden sind, anzuzögen, so das alles nit geschehe, sollent sy in zünfften, dheins wegs uffgenomen, und also sy, ouch alle die so nit zünfftig sind, für insessen nit gehalten, noch von yemants in was stands der sye, zu stätter wonung beherbergt werden, und welcher inwoner hiewider handelte, der sol uns dem Rat so dick [8]) das beschicht, ein marckh silbers zu pen verfallen sin, und wo er solichs am gut nit vermag für die Statt, so lang biß er solche straff bezalt, verwisen werden, doch so sind die so wir bißhar in satz genommen haben, oder fürter annemen und versprechen würden, von diser obgemelten satzung gefryet. Aber gassen gewerfft [9]), sol by denen die ir handthierung triben und ir narung gewinnen mögen, und usserthalb den zünfften sind, gesetzlich abgestelt sin, und fürter nit me genomen werden, es gescheh dann mit unser sondern erkantnuß und erlouben, und wo unser zünfftigen, einicher solchen varenden unzünfftigen lüte, in unser Statt innen werden, die sollen sy by irn eyden schuldig sin, by uns zu rügen, damit wir der notturfft nach darinn verrer wissen zu handlen ..... «

Aus den Akten des Falles Stimmer ist zu ersehen, daß Freiburg zu jener Zeit keine eigentliche Kunststadt mehr war; ihr Bedarf an Kunst wurde von außen, namentlich von Schweizer Künstlern bezogen. Verstand ein Maler sein Handwerk, so drängten ihm auch von allen Seiten die Aufträge sich

[8]) so oft.

[9]) Das Arbeiten außerhalb der Zunft.

entgegen, wie in unserem Falle. Daß Abel Stimmer das »Contrafeten« erlaubt wurde, läßt darauf schließen, daß zur Zeit seines Freiburger Aufenthalts kein einheimischer Künstler sich auf diese Kunst verstand. Der seit 1547 in den Steuerbüchern vorkommende Maler Gallienus Entricher, der in den fünfziger Jahren die Fassade des Rathauses mit einem Totentanz und der Historia des Königs Philipp von Macedonien geschmückt hatte [10]), scheint ein mehr handwerksmäßiger Meister gewesen und für die Ausführung von Porträtaufträgen nicht in Betracht gekommen zu sein.

Solange Abel Stimmer auf einem den Freiburger Meistern fremden Arbeitsfelde, dem »Contrafeten«, sich bewegte, drückte Rat und Zunft ein Auge zu, vermutlich auch deshalb, um seine vornehmen Auftraggeber, zu denen auch der berühmte Lazarus von Schwendi damals gehört haben mag [11]), nicht vor den Kopf zu stoßen. Sobald aber der fremde Maler sich unterfing, auch Epitaphien zu malen und damit ein Gebiet zu betreten, auf dem die eingesessenen Maler glauben konnten, es ihm mindestens gleich zu tun, da hatte die Duldung sofort ein Ende; der Rat mußte dem Drängen der Zunft nachgeben und den Eindringling entfernen. Wahrscheinlich verband man mit der Maßregelung des als Ketzer »suspecten« Malers noch einen andern Zweck, nämlich den einer Warnung für den im Geheimen umgehenden bösen Geist der Ketzerei; waren doch, wie der Pfarrer von Freiburg dem akademischen Senat mitteilte, an den Ostertagen des Jahres über hundert Einwohner von Freiburg, darunter auch einige Studenten, auf die benachbarten protestantischen Ortschaften, namentlich das unmittelbar vor den Toren liegende markgräfliche Dorf Haslach hinausgezogen, um dort mit den Ketzern Gemeinschaft zu pflegen [12]).

Die Erwähnung des Dr. Jerg Maier, von dem Stimmer behauptet, daß er die Gesellen angestellt habe, gibt einen Hinweis, wo wir die fraglichen Epitaphien zu suchen haben. Dr. Georg Maier war Professor der Medizin an der Universität und ein sehr rühriges Mitglied des akademischen Senats; die Denkmäler werden sich also wohl in der sog. Universitätskapelle im Münsterchor befunden haben, in der die Professoren der Hochschule ihre Begräbnisstätte fanden. An gemalten Epitaphien aus der Zeit des Aufenthalts des Abel Stimmer (1572—76) ist nur noch dasjenige des Theologen Christoph Eliner († 1575) mit der Auferstehung der Toten vorhanden; ein

[10]) Vgl. Schäfer, Die Baukunst des XVI. Jahrhunderts in Freiburg. Ztschr. Oberrh. N. F. IX.

[11]) Sein Bildnis hat Abel Stimmer 1579 radiert. S. Andresen, Deutsch. Peintregraveur I 62, Nagler, Künstlerlex. XVII 362, Haendcke, Schweiz. Malerei im XVI. Jahrhundert S. 347 und andere.

[12]) Protocollum Senatus Academici Pars VIa 25. Julii 1561 usque 22. Octob. 1579. S. 628. Senatssitzung vom 24. Mai 1576. Der Band wurde mir von dem Vorstande des Freiburger Universitäts-Archivs, Herrn Geheimen Hofrat Professor Dr. Finke in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.

sehr stark verdorbenes, minderwertiges Gemälde, welches man allerhöchstens mit einem der Gesellen Stimmers in Zusammenhang wird bringen dürfen. Ebenso gut freilich könnte die Tafel ein Werk des oben genannten Malers Gallienus Entricher sein. Eher könnte das gemalte Epitaph des 1595 verstorbenen Mediziners Gallus Streitsteimer von der Hand Stimmers herrühren; die späte Datierung des Denkmals beweist nichts gegen die Annahme, daß die Tafel schon viel früher, noch zu Lebzeiten des Stifters, gemalt sein dürfte, was bekanntlich häufig genug der Fall war. Der Verstorbene kniet auf der linken Seite seines Wappens, unterhalb der Darstellung, der Geschichte vom barmherzigen Samariter. Streitsteimer starb im 71. Lebensjahre, die Gesichtszüge des Dargestellten sind jedoch die eines viel jüngeren Mannes, etwa eines Fünfzigers, was mit der Annahme, daß das Bild noch zur Zeit Abel Stimmers gemalt wurde, übereinstimmen würde.

Die gleiche Hand wie diese Tafel verrät das gemalte Epitaph der Barbara von Lichtenfels in der dreizehnten Chorkapelle; dargestellt ist die Auferstehung Christi. Unten die Wappen der Lichtenfels und der beiden Gatten der Verstorbenen, des Georg Wilhelm Stürzel von Buchheim († 1559) und des Hans Christoph von Bernhausen († 1563).

Die Zuweisung der Bilder an Abel Stimmer ist sehr unsicher, da wir als Vergleichsmaterial nur einige Radierungen und Entwürfe zu Glasgemälden von seiner Hand heranziehen können, kein einziges gesichertes Gemälde von ihm besitzen. Die Münsterrechnungen gaben über die Epitaphien keinen Aufschluß, da es sich bei ihnen ja um private Stiftungen handelte.

Ein gemaltes Epitaph für den Dechanten des Baseler Domkapitels. Jörg von Ampringen, 1574 errichtet und noch am Ende des 18. Jahrhunderts im Münsterchor befindlich, ist jetzt nicht mehr aufzufinden; es zeigte eine Kreuzigung, zur linken Seite des Kreuzes Johannes und Maria, auf der rechten den knienden Stifter und sein Wappen. Die dilettantenhaften Zeichnungen des Denkmals, welche in den jetzt in der Freiburger Universitätsbibliothek aufbewahrten Manuskripten des Pfarrers Geißinger [13]) enthalten sind, lassen keinen Schluß auf den Verfertiger der Tafel zu.

Von dem Epitaph ist in einem Schreiben die Rede, welches das Kapitel des hohen Stifts Basel zu Freiburg 1574 an den Domherrn Ambrosius von Gumppenberg richtete:

(Missiven buoch de A° 1572—1576 Gr. General-Landesarchiv. Karlsruhe. Copialbücher Nr. 118 e.)

»Dem Ehrwürdigen Edlen Herrn Ambrosio von Gumpenberg Bäpstlichen prothonotarium Thumb-Probst der hohenstifften Basell und zu Eichstatt etc. unserm lieben herrn und Chorbruoder.

Vnser freundtlich Dienst und gruoß zuvor, Ehrwürdiger Edler lieber Herr und Chorbruoder, dißer tagen ist uns ein schreiben so ir ahn weyland

[13]) Mscrpt. 498 S. 97, Mscrpt. 499 S. 62.

Herrn Görgen von Ampringen unsern lieben gewesnen Thuombdechan säligen gethon, überantwurtt worden, welches wir empfangen, und ewer begeren. euch die zweyhundert guldin, so wir euch uff nechstkünfftig Johannis Baptistae schuldig werden, bey alhieigem buochfuörer überantwurtten zuolaßen, darauß vernomen, Wellen hieruff, ewerm begeren gemäß, in ewerm namen, bestimbte summa gelts, gedachtem buochfuörer, gegen gebürlicher quittung, zuostellen. Das dann ir zuo einer gedächtnus ein Epitaphium alhie uffzuorichten bedacht und vohabens, darumb dann ir auch verstendiget zu werden begeren, ob ein künstlicher artlicher steinmetz alhie bey der hand, welcher solch Epitaphium machen und verfertigen möchte etc. Haruff fuögen wir euch zuovernemen, das wir euch ietziger zeit eines sollichen steinmetzen bey uns nit zuovertrösten wüßen, Wo vern aber es euch gefällig, möchten ir uns ein visier oder muster, wie und was ir also uffzuorichten unnd machen zuolaßen bedacht, zusenden und überschickhen, wolten wir anordnung thuon und verschaffen, das es durch einen maler uff holtzwerckh zum besten als möglich in das münster alhie gemacht werden solte, darzu wir unsers theils, euch zuo gefallen, da ir es begeren, gantz gern und guottwillig verholffen sein wellen . . . .

Datum Freyburg im Breißgaw den 4. Junii Anno 74.

Thuombdechan und Capitl
hoher stifft Basell.«

Es läßt sich kaum annehmen, daß die Eingabe Abel Stimmers an die vorderösterreichische Regierung von Erfolg begleitet gewesen ist. Wohin er von Freiburg aus seine Schritte gelenkt hat, ist unbekannt; die nächsten Spuren führen in das Antoniterkloster Isenheim im Elsaß, wo noch im Jahre 1789 auf der Rückseite des Grünewaldschen Altars folgende Verse von der Hand Abel Stimmers und eines sonst nicht bekannten Hagerich von Chur geschrieben standen [14]):

»Diese Kunnst kunndt von Gottes Gunst
Wann's Gott nit guntt so ist's umsunst
Ein jedes dises Werck Gott loben soll
Dann diese Kunnst kunnt von Gott.
1578 Hagerich, von Chur.

Wie wohl d' Kunst Gaaben Gottes seindt
Ist Unverstand jer groester Feindt
Darumb wer solche nicht verstoet
Allhie nichts zu urtheilen het.
Abell Stymmer.«

[14]) Mscrpt. in der Stadtbibl. Colmar: »Anzeige der Gemälde und Statuen in der ehemaligen Antonier Kirche In Isenheim im Oberen Elsaß« Bl. 6. Vgl. Niedermayer, Mathias Grünewald. Rep. f. Kunstw. VII 144. Ferner: F. X. Kraus, Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen II S. 352.

Regesten zum Leben Leonardo da Vincis.

Von **W. v. Seidlitz.**

Mit Zusätzen von G. Gronau.

Seitdem E. Verga im 2. und 3. Jahrgang der Raccolta Vinciana (1906 und 1907) seine Regesten veröffentlichte, haben sich manche Zusätze und Berichtigungen ergeben. Die folgende Zusammenstellung wird als eine Vorarbeit für das Quellenwerk über Leonardo dienen können, welches die Kommission für die Herausgabe der Schriften Leonardos für den vierhundertsten Geburtstag des Künstlers plant.

Abkürzungen: R. = Richter, Litterary Works; V. = Verga.

1. *Vor 1452.* Notizen über die Vorfahren. (Uzielli [1872] 53 ff.)
2. *1448—51.* Tätigkeit des Vaters (Scognamiglio 10).
3. *1451.* Vermögenserklärung des Großvaters Antonio (Uzielli [1872] 139 ff.).
4. *1452.* Geburt Leonardos (siehe die folgende Nr.).
5. (V. 1) *1457.* Vermögenserklärung des Großvaters Antonio (Gaye I, 224).
6. (V. 2) *1470.* Vermögenserklärung der Erben Antonios [1]) (Gaye I, 223).
7. *1470. Mai 14.* Gehalt des Vaters im Kloster der SS. Annunziata (Gaye l. c. Nota; Uzielli [1872] 148).
8. (V. Zus. 1) *1472.* Verrechnung mit der Malergilde (Uzielli l. c. S. 149).
9. *1472* (1474?). Familiengrab in der Badia zu Florenz (Uzielli [1872] 111).
10. (V. 3) *1473. August 2.* Aufschrift auf der Landschaftszeichnung in den Uffizien (R. 1369).
11. (V. 4) *1476. April 8.* Anonyme Anzeige gegen Jacopo Saltarelli (Arch. stor. d. Arte, S. II, II, 1896, S. 315).
12. (V. 5) *1476. Juni 7.* Zweite Verhandlung über die gleiche Angelegenheit (l. c.).
13. (V. 6) *1478. Januar 10* (nicht 1). Auftrag auf das Bild für die Bernhardskapelle im Signorenpalast (Milanesi, Doc. inediti 1872, S. 15 mit d. irrtümlichen Datum 1. Jan.; Scognamiglio 146, Dok. XVIII).
14. (V. 6) *1478. März 16.* Zahlungsanweisung über 25 fior. larghi dafür (Milanesi S. 16).
15. *1478.* (Zwischen Sept. und Dez.) Aufschrift auf der Zeichnung mit

[1]) Uzielli I, 1872, S. 146 bringt dieses Dokument u. d. Jahr 1469.

den zwei Köpfen in den Uffizien, wonach L. zwei Madonnendarstellungen begonnen hat (R. 663; vgl. 1383).

16. *1479. Dezember 29.* Zeichnung des gehenkten Bandini, bei Bonnat (R. 664).
17. *1480.* Vermögenserklärung des Vaters (Uzielli [1872] 150 ff.).
18. (V. 7) *1481. März.* Auftrag auf das Bild für S. Donato a Scopeto (Milanesi, l. c. S. 13).
19. (V. 7) *1481. Juli.* Holzlieferung des Klosters S. Donato an L. (Milanesi l. c.).
20. *1481 August* (zwischen 14 und 18). Getreidelieferung des Klosters an L.. (Müller-Walde im Jahrb. K. Pr. Kunsts. XVIII, 1897, S. 121).
21. *1481. August 25.* Lieferung von Farben an L. (Milanesi l. c. mit dem Datum 25. Juni [!]; richtig Poggi, Riv. d'arte VII, 1910, S. 96).
22. *1481. September 28.* Lieferung von Rotwein an L. (wie bei Reg. 20).
23. *1482. Februar 25.* Francesco Arrigoni sendet aus Neapel Epigramme auf das Reiterdenkmal an Lodovico il Moro (Müller-Walde l. c. S. 119ff.).
24. (V. 8) *1482?* (oder 1483). Brief Leonardos an Lodovico il Moro (Cod. Atlantico f. 391 v. a; R. 1340).
25. *1483. April 25.* Vertrag wegen der Madonna in der Grotte (Biscaro im Arch. stor. lomb. 1910, S. 129).
26. *1485. April 13.* Auftrag Lodovico il Moros auf ein Madonnenbild für den König Matthias Corvinus von Ungarn, falls unter dem „optimo pittore" L. zu verstehen ist (Uzielli, Ricerche II, 1884, S. 581).
27. (V. 10) *1487. Juli 30.* Zahlung für das Modell des Vierungsturmes am Mailänder Dom (Beltrami, L. d. V. S. 73).
28. (V. 11) *1487. August 8.* — Desgleichen.
39. (V. 12) *1487. August 18.* — Desgleichen.
30. (V. 13) *1487. August 27.* — Desgleichen.
21. (V. 14) *1487. September 28.* — Desgleichen.
32. (V. 15) *1487. September 30.* — Desgleichen.
33. (V. 15) *1488. Januar 11.* — Desgleichen.
34. (V. 16) *1489. April 2.* Libro titolato de figura umana (R. 1370).
35. *1489. Juli 22.* Pietro Alamanni, Geschäftsträger Lorenzo il Magnificos in Mailand, übermittelt diesem die Bitte Lodovico il Moros um Zusendung von Künstlern, die das Reiterdenkmal ausführen könnten (Müller-Walde im Jahrb. 1897, S. 155).
36. *1489. August 31.* Briefe Platino Platos mit einem Epigramm für L.s Reiterstandbild (Piatti, Epistole, Mail. 1506; abgedr. bei Bossi, Del Cenacolo; — das Epigramm im Arch. st. lomb. 1904, II, 286).
37. (V 19). *1490. Januar 13.* Die Festa del Paradiso (Solmi, Arch. stor. lombard. S. IV, a. XXXI, 1904, S. 80).

38. (V. Zus. 2) *1490. Gleiches Datum.* Bellincioni über das Fest (Solmi l. c.).
39. *1490. April 23.* Notiz über das Reiterstandbild usw. (R. 720).
40. (V. 20) *1490. Mai 10.* Modell für den Turm des Mailänder Domes (Beltrami, l. c.).
41. (V. 21) *1490. Mai 17.* Desgleichen. (ib.).
42. (V. 22) *1490. Juni 8.* Besuch des Domes von Pavia (Uzielli S. 122 ff.).
43. (V. 23) *1490. Juni 21.* Desgleichen. (ib.).
44. (V. 24) *1490. Juli 22—24.* Notiz über den Schüler Jacomo (R. 1458).
45. (V. 24) *1490. September 7.* Desgleichen (R. l. c.).
46. (V. 25) *1490. Dezember 9.* Zurückberufung von Pavia nach Mailand (Uzielli, S. 134/5. Vgl. aber Müller-Walde, Jahrb. XVIII, 1897, S. 162 [und S. 106], wonach es sich um die Zurückberufung seines Gehilfen Agostino handelt).
47. (V. 30) *1491. Januar 26.* Notiz über das Turnierfest bei Galeazzo Sanseverino (R. 1458).
48. (V. 30) *1491. April 2.* Notiz über den Schüler Jacomo (R. l. c.).
49. *1491.* Schuld L.s gegenüber der Domopera (Amoretti 20).
50. *1492.* Begleichung dieser Schuld (ib.).
51. *1492* (?). Beschwerde zusammen mit Gio. Ambr. Preda an Lodovico il Moro wegen der Bezahlung für die Madonna in der Grotte (Motta, Arch. stor. lomb. XX, 1893, S. 972; vgl. Malaguzzi, Rass. d'arte I, 1901, S. 110).
52. *1492. Juli 10.* Rechnungen über die auf 811 l. sich belaufenden Kosten des Altaraufbaus mit der Madonna in der Grotte (R. 1510; Biscaro im Arch. stor. lomb. 1910, 137).
53. (V. 32) *1492. September 27.* Notiz über den Gehilfen maestro Tomaso (R. 1459).
54. (V. 32) *1493. März 18.* Notiz über den Schüler Julio Tedesco (R. l. c.).
55. (V. 34) *1493. Juli 16.* Notiz über die Magd Caterina und über Pferde (R. 1384).
56. (V. 35) *1493. August 23.* Notiz über Geld (R. 1461).
57. (V. 36) *1493. November 1.* Notiz über beschäftigte Arbeiter (R. 1460).
58. *1493. November.* Baldassare Taccone (in: Coronazione ec., Mailand 1493) über das Reiterstandbild.
59. *1493.* Lancino Corti (Curzio) über das Reiterstandbild (Epigramme, Mailand 1521).
60. *1493.* Angaben über L. in B. Bellincionis Sonetten, Mailand 1493.
61. (V. 37) *Nach 1493.* Beerdigung Caterinas (R. 1522).
62. (V. 38) *1494. Januar 29.* Notizen über Ausgaben (R. 1517).
63. *1494. Februar 2.* Stufen in der Sforzesca (R. 1024).

64. (V. 35) *1494. März 14.* Notiz über den Schüler Galeazzo (R. 1461).
65. *1494. März 20.* Notiz über Vigevano (R. 1025).
66. (V. 36) *1494. Mai 27.* Notiz über Handwerker (R. 1460).
67. (V. 35) *1494. Juli 14.* Notiz über den Schüler Galeazzo (R. 1461).
68. (V. 36) *1494. Juli 18.* Notiz über Handwerker (R. 1460).
69. (V. 36) *1494. August 7.* Desgleichen (R. l. c.).
70. (V. 39) *1494. September 15.* Notiz über den Handwerker Giulio (R. 1462).
71. (V. 40) *1494.* Notiz über die Schuld L.s gegenüber der Fabbrica des Mailänder Doms (Beltrami l. c.).
72. *Um 1495.* Notiz über den Santo Chiodo (R. 1019; Müller-Walde im Jahrb. 1897, S. 147/8).
73. *1495. November 12.* Erste Erwähnung des Camerini im Mailänder Kastell (Müller-Walde im Jahrb. 1897, S. 164; mit irrigem Datum 1496).
74. *1495. November 14.* Desgleichen über die Camerini (ib.; nach Beltrami, Castello [1894] 491 vom 24. März).
75. *1496. Januar 2.* Notiz über eine Maschine zum Schleifen der Nähnadeln (Cod. Atl. f. 138 v. a.).
76. *1496. Juni 8.* Ausmalung der Camerini (Müller-Walde S. 165).
77. (V. 17) *Zwischen 1496 und 1498* (nicht um 1490). Brieffragment L.s (R. 1345).
78. *Desgl.* — Desgleichen (R. 1388).
79. (V. 18) *Desgl.* — Desgleichen (R. 1344).
80. (V. 41) *Zwischen 1496 und 1498.* Epigramme auf das Bildnis der Lucrezia Crivelli (Uzielli, Ricerche I, 1896, S. 305).
81. *Zwischen 1496 und 1499.* Notizen über L. (Luca Pacioli, Divina Proporzione, Venedig 1509, Bl. 28 v. und a. a. Stellen).
82. (V. 42) *1497?* Notizen für eine allegorische Darstellung (R. 672).
83. (V. 43) *1497. April 4.* Ausgaben für Salai (R. 1523).
84. *1497. Juni 29.* Arbeit im Refektorium von S. Maria delle Grazie (C. Cantù im Arch. stor. lomb. 1874, S. 484, Punkt 5).
85. *1497. Oktober 17.* Notiz über Ausgaben (R. 1524).
86. (V. 45) *1447.* Zahlung an L. für Arbeit im Refektorium (Amoretti S. 57).
87. (V. Zus. 9) *1498. Februar 9.* Disputation vor Lodovico il Moro (L. Pacioli, l. c.).
88. *1498. März 22.* Brief Gualteros über die Arbeit in den Gr[azie] (Müller-Walde S. 168).
89. (V. 46) *1498. April 20.* Brief Gualteros über die Saletta negra im Kastell (Calvi, Notizie S. 92).
90. (V. 47) *1498. April 21.* Desgleichen und über die Sala delle Asse (Calvi, S. 93).

91. (V. 48) *1498. April 26.* Isabella d'Este bittet Cecilia Bergamini um ihr Porträt von L.s Hand (Arch. stor. d. Arte I, 1888, S. 45).
92. (V. 49) *1498. April 29.* Antwort darauf (l. c. S. 181).
93. (V. 50) *1498. Oktober 2.* Erwähnung der Vigna L.s (Uzielli II, S. 591).
94. (V. Zus. 6) *1498. Dezember 13.* Francesco Gonzaga, Markgraf von Mantua, erwähnt einen Leonardo Fiorentino, der vielleicht ein anderer L. ist (Luzio, Emporium, Mai 1900, S. 352).
95. (V. Zus. 4) *1498.* Bekanntschaft mit dem spanischen Naturforscher Gonzalo Fernandez de Oviedo (der 1478 bis 1502 in Italien weilte).
96. *1498.* Vermögenserklärung des Vaters (Uzielli [1872] S. 157).
97. *1498 und 1499.* Malerei in der Sakristei von S. Maria delle Grazie zu Mailand (Biscaro im Arch. stor. lomb. 1909 S. 394 Anm.).
98. (V. 52) *1499. April 1.* Notiz über Ausgaben.
99. (V. 53) *1499. April 26.* Schenkung der Vigna an L. (siehe Biscaro im Arch. stor. lomb. 1909 S. 363 ff.).
100. (V. 54) *1499. August 1.* Notizen über Bewegung und Gewicht (Cod. Atlant. f. 163 v.; R. 1371).
101. *1499. Dezember 14.* Zwei Geldsendungen nach Florenz (Uzielli [1872] 164 ff.).
102. (V. 29) *Vor 1500.* L. herzoglicher Baumeister (Calvi S. 89).
103. (V. 26) *Vor 1500.* Notizen L.s über verschiedene Gegenstände.
104. (V. 27) *Vor 1500.* Brief an die Bauherren des Domes von Piacenza.
105. (V. 33) *Vor 1500.* Desgleichen.
106. (V. 51) *Vor 1500.* Erwähnung der Gemeinde Lodi.
107. (V. 28) *Vor 1500.* Das Bad der Herzogin Isabella.
108. *Vor 1500.* Luca Pacioli in seinem Compendium de viribus quantitatis (Hs. in Bologna), Kap. CXVI, über L.s Zeichnungen zur Divina Proporzione.
109. (V. 57) *1500. März 13.* Brief Lorenzo da Pavias (Baschet, Aldo Manuzio, Venedig 1867).
110. *1500. März?* Arbeiten im Friaul (R. 1077; vgl. Solmi im Arch. stor. lomb. 1908 S. 327 ff., und M. Baratta, Curiosità Vinciane [1905] 109 f. [Palombari usw.]).
111. (V. 56) *1500. April.* Notiz über die Gefangennehmung Lodovico il Moros (10. April) (R. 1414).
112. *1500. April 24.* L. entnimmt in Florenz 50 Gulden (Uzielli [1872] S. 164).
113. *1500?* Gutachten über den Monte del Re in Florenz [2]).

[2]) Von Verga u. d. J. 1499 verzeichnet, was durch L.s Abwesenheit ausgeschlossen ist. In den Auszügen Carlo Strozzis aus den (verlorenen) Papieren der Calimalazunft unter dem Datum 1506, 10. Dezember (Frey, Vasari I, S. 327, Reg. 75), was gleichfalls nicht angeht.

114. (V. Zus. 8) *1500. August 11.* Zeichnung des Hauses des Angelo del Tovaglia (Luzio, Emporium l. c. S. 353).
115. (V. 59) *1501. März 17* (nicht 27). Brief der Isabella Gonzaga an Fra Pietro de Novellara (Luzio, Arch. stor. d. Arte I, 1888, S. 45).
116. (V. 60) *1501. April 3.* Antwort darauf (Luzio l. c.).
117. (V. 61) *1501. April 9.* [oder 4. April 1502?]. Schreiben Novellaras an Isabella d'Este (Calvi, S. 97, m. d. Datum: 4. April, das unmöglich richtig sein kann. Vgl. Monatshefte f. Kunstwissenschaft III, 1910, S. 439. Müntz, S. 382: 1503).
118. (V. Zus. 9) *1501. Juli 31.* Brief Manfredo de' Manfredi's an Isabella d'Este (Luzio l. c. S. 181).
119. (V. 62) *1501. September 19.* Brief des Ercole I d'Este an Giov. Valla (Campori, Nuovi documenti, Modena 1865).
120. (V. 63) *1501. September 24.* Antwort darauf (Campori l. c.).
121. *1501. November 19.* L. entnimmt 50 Gulden [Uzielli I, 164].
122. (?) *1502. April* 4 Siehe Nr. 117.
123. (V. 64) *1502. Mai 3.* Brief der Isabella d'Este an Franc. Malatesta (Luzio l. c. S. 45).
124. (V. Zus. 10) *1502. Mai 12.* Antwort darauf (Luzio S. 182).
125. *1502.* Plan für die Entwässerung der Pontinischen Sümpfe (R. Taf. 114; nicht erst unter Leo X., wie Solmi im Arch. stor. lomb. 1911, 65 ff. annimmt).
126. *1502.* Notizen über Piombino (R. 1035; siehe Solmi, Leon. 136 u. Anm.).
127. (V. 65) *1502. Juli 30.* Notiz aus Urbino (R. 1034).
128. (V. 66—68) *1502. August 1 bis 15.* Notizen aus Pesaro, Rimini, Cesena (R. 1053, 1040).
129. (V. 69) *1502. August 18.* Geleitsbrief Cesare Borgias für L. (Amoretti, S. 87; Calvi S. 98).
130. (V. 70) *1502. September 6.* Notiz aus Porto Cesenatico (R. 1044).
131. *1503. März 4 (nicht 5).* L. entnimmt 50 Gulden (vgl. Uzielli [1872] 164; R. 1530 mit d. Datum: 2. März).
132. (V. 72) *1503. April 8. und 20.* Darlehen an Attavante u. Zahlungen an Salaino (R. 1525).
133. *1503. Juni 14.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).
134. (V. 71) *1503. Juli 24.* L. im Lager vor Pisa (Gaye II, S. 62; dazu Müller-Walde im Jahrb. 1897, 98 Anm. 2).
135. *1503. September 1.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).
136. *1503. Oktober 18.* Wiedereintritt in die Malergenossenschaft (Uzielli 166; Müller-Walde im Jahrb. 1897, 99 Anm.).
137. *1503. Oktober 24.* Aushändigung des Schlüssels zur Sala del Papa an L. (Vasari IV, ed. Sansoni, 43 Anm.).

138. *1503. November 21.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).

139. *1503. Dezember 16.* Wiederherstellung des Daches der Sala del Papa in S. M. Novella (Frey, Jahrb. d. K. Pr. K.-S. XXX, 1909, Beiheft S. 128, Reg. 153; Vasari IV, 43 Anm. u. d. Datum 16. Oktober).

140. *Vor 1504.* Bruchstück eines Briefes an den Vater (Cod. Atl. 62 r. a.).

141. *1504. Januar 8.* Vorbereitung für die Arbeit in der Sala del Papa (Vasari IV 43, 44 Anm.; Frey, l. c. Reg. 158).

142. *1504. Januar 25.* L. bei der Beratung über die Aufstellung von Michelangelos David (Gaye II, 460).

143. (V. 73) *1504. Februar 28.* Zahlungen an div. Handwerker für Arbeiten in der Sala del Papa, und von 140 Lire an L. (Gaye II, 88; vollständiger Frey l. c. Reg. 161—173).

144. *1504. April 1.* Beginn der Zahlungen von 15 Goldflorin monatlich an L. (vgl. 151).

145. *1504. April 27.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c.).

146. *1504. Mai 4.* Beschluß der Signorie wegen des Kartons zur Schlacht von Anghiari (Giornale stor. d. Archivi Toscani II 137; Vasari IV, 44 Anm.; Frey l. c. Reg. 175).

147. (V. Zus. 11) *1504. Mai 14.* Schreiben der Isabella d'Este an Angelo del Tovaglia (Luzio l. c. S. 182).

148. (V. 74) *1504. Mai 24 (14?).* Dieselbe an L.[3] (Luzio l. c. S. 45/6).

149. (V. 75) *1504. Mai 27.* Antwort Angelo del Tovaglias an Isabella.

150. (V. 76) *1504. Mai 29.* Notiz über Ausgaben (R. 1548).

151. (V. 77) *1504. Juni 30.* Zahlung an L. von drei Monaten Gehalt für den Schlachtkarton, sowie an div. Handwerker (Gaye II, 88; Frey, Reg. 176, 177 u. 180).

152. (V. 78) *1504. Juni 29 bis 9. August.* Ausgaben (R. 1526).

153. (V. 79) *1504. Juli 9.* Tod des Vaters (R. 1372/3).

154. (V. 80) *1504. August 3.* Notiz über den Schüler Jacopo Tedesco (R. 1463).

155. (V. 77) *1504. August 30.* Material für den Karton (Gaye II, 88; Frey, Reg. 181—184).

156. (V. 81 u. Zus. 12) *1504. Oktober 31.* Brief Isabellas an L. (Luzio l. c. S. 46 u. 183).

157. (V. 82) *1504. Oktober 31.* Zahlung von zwei Monaten Gehalt an L. (Gaye II, 89; Frey, Reg. 196).

158. (V. 82) *1504. Dezember 31.* Bauausgaben (Gaye l. c. u. 92; Frey, Reg. 200 u. 201).

159. *1504.* Pomponius Gauricus erwähnt L. in seinem Buche De Sculptura (ed. H. Brockhaus).

3) Das Dokument selbst bei Luzio mit dem Datum 14. Mai abgedruckt.

160. *1505. Februar 16.* Gutschrift bei der Malergilde (Uzielli [1872] 166/7).
161. *1505. Februar 24.* L. entnimmt 25 Gulden (Uzielli l. c. S. 164).
162. (V. 83) *1505. Februar 28.* Zahlungen an div. Handwerker für das Gerüst im großen Ratssaale (Gaye l. c.; Frey, Reg. 206, 207, 209).
163. *1505. März 14.* Lieferung von Holz für das Gerüst (Frey, Reg. 210).
164. *1505. März 14.* Notizen aus Fiesole über den Vogelflug (Amoretti 99).
165. *1505. April 14.* Notiz über den Schüler Lorenzo (ebendort; vergl. R. Anm. 4 zu Nr. 1465).
166. *1505. April 15.* L. entnimmt 25 Gulden (Uzielli l. c.).
167. (V. 83) *1505. April 30.* Zahlungen für div. Material für das Schlachtbild.

Auslage von Zollgeldern für Kleidungsstücke, die sich L. von Rom schicken ließ.

Zahlungen an Gehilfen L.s.

Zahlung des Gehalts an L. für die Arbeit am Schlachtkarton.

(Gaye l. c.; Frey, Reg. 211—213, 215—223, 225, 227—229).

168. (V. 84) *1505. Juli 12.* Eintrag in ein Notizbuch (R. 1374).
169. (V. 85) *1505. August 30.* Zahlungen an Gehilfen L.s und an Handwerker (Gaye II, 90; Frey, Reg. 230, 232, 233).
170. *1505. Oktober 30.* Letzte Zahlung an Handwerker für Arbeiten am Gerüst[4]) (Vasari IV, 44 Anm.; Frey, Reg. 235, 236).
171. *1506. April 30* (nicht 13). Vermögensteilung zwischen den Kindern Ser Piero da Vincis (Uzielli [1872] 168 ff.).
172. (V. Zus. 13) *1506. Mai 3.* Brief Amadoris an Isabella.
173. (V. Zus. 14) *1506. Mai 12.* Antwort Isabellas.
174. *1506 (nicht 1505). Mai 20.* L. entnimmt 50 Gulden (Uzielli l. c. mit dem Datum 1505; im Original [von G. Gronau eingesehen] steht 1506).
175. *1506. Mai 30.* Kontrakt wegen L.s Urlaub (Vasari IV, 44 Anm.).
176. (V. 86) *1506. August 18.* Schreiben Charles d'Amboise an die Signorie (Gaye II, S. 87; Müller-Walde, Jahrb. XX, S. 116).
177. (V. 87) *1506. August 19.* Schreiben G. Carolis (nicht Cardis) an die Signorie (Gaye II, S. 86).
178. *1506. August 28.* Antworten der Signorie auf die vorstehenden Schreiben (Vasari IV, 45 Anm.).
179. (V. 88) *1506. Oktober 9.* Schreiben Pier Soderinis an G. Caroli (Gaye l. c.).
180. (V. 89) *1506. Dezember 16.* Schreiben Charles d'Amboise an die Signorie (Gaye II, S. 94/5).

---

[4]) Es ist möglich, doch zweifelhaft, daß eine Zahlung vom 31. Dez. 1505 an die Maler Lorenzo del Faina (s. Nr. 165) und Tommaso di Giovanni (Frey Reg. 237) ebenfalls noch im Zusammenhang mit L.s Arbeit steht.

181. (V. 90 u. Zus. 15) *1507. Januar (nicht Juni) 12.* Schreiben des Gesandten Franc. Pandolfini an die Signorie.
182. (V. 91) *1507. Januar 14.* Schreiben Ludwig XII. an die Signorie (Delécluze, Saggio intorno a L. d. V. S. 127).
183. *1507. Januar 22.* Antwort der Signorie an Fr. Pandolfini (Gronau in den Monatsheften für Kunstwiss. III, 1910, S. 440).
184. *1507. Januar 22.* Schreiben der Signorie an L. (Gronau l. c.).
185. (V. 92) *1507. April 20.* Schreiben Amboises wegen der Vigna vor Porta Vercellina (Calvi S. 103).
186. (V. 92) *1507. April 27.* Rückerstattung der Vigna an L. (Calvi l. c.).
187. *1507. Mai 13.* L.s Guthaben von 150 Gulden wird auf das Depositenbuch übertragen (Uzielli S. 164).
188. (V. 93) *1507. Juli 5.* Vermeintlicher Brief L.s aus Vaprio (R. 1559).
189. (V. 94) *1507. Juli 26.* Schreiben Ludwig XII. wegen L.s Prozeß mit seinen Brüdern (Uzielli I, S. 184; Müntz S. 448).
190. (V. 95) *1507. August 15.* Schreiben Amboises an die Signorie (Gaye II, 96/7).
191. (V. 96) *1507. September 18.* Brief L.s an den Kardinal Ippolito d'Este in Sachen seines Prozesses (Campori l. c.).
192. (V. 104) *1508* (nicht 1512). Briefentwurf wegen des Wasserrechts auf den Kanal von Mailand (Cod. Atl. 93 r. b.).
193. (V. 105) *1508.* Desgleichen (R. 1349).
194. (V. 106) *1508.* Desgleichen (R. 1350).
195. (V. 107) *1508.* Desgleichen (ib.).
196. *1508* (nicht 1509). *März 22.* Notiz aus Florenz (Richter Nr. 4; vgl. Seidlitz, Leon. II, 111).
197. (V. 99) *1508. Juli.* Beginn des Gehalts vom französischen König (R. 1529; vgl. Nr. 201).
198. (V. 97) *1508. September 12.* Notiz von Mailand (R. 1375; Amoretti S. 95 u. d. Datum: 12. Oktober).
199. (V. 98) *1508. Oktober 1.* Darlehen an Salai (R. 1528).
200. *1509. April 28.* Lösung einer mathematischen Aufgabe (Seidlitz, Leonardo, II 121).
201. (V. 99) *1509. April.* Gehalt vom König von Frankreich seit dem Juli 1508 (R. 1529).
202. *1509. Mai 3.* Kanal von S. Cristoforo (Amoretti 96 u. d. Datum: 3. März; R. 1009; siehe Saggio Taf. VI).
203. *1509.* Luca Pacioli, Divina Proporzione, Druck Venedig.
204. (V. 101) *1510. März 6 (nicht 3).* Abkommen, betreffend L.s Vigna (Calvi S. 106).

205. *1510. Vor Oktober 2.* Albertini, Memoriale erwähnt das Schlachtbild und den Engel in S. Salvi.

206. (V. 102) *1510. Oktober 21.* Beratung wegen der Chorstühle des Mailänder Doms (Annali d. fabbrica d. Duomo di Milano III, S. 153).

207 (V. Zus. 16). *1510.* Gehalt vom König von Frankreich.

208. *1511. Januar 2.* Notiz über den Marmor von Saluzzo (R. 1057; Solmi S. 190 u. d. Datum: 11. Januar).

209. (V. 103) *1511. September 26.* Notiz über Antonio.

210. *1511. Dezember 10. und 18.* Notizen über die Schweizer vor Mailand (R. 1022).

211. (V. Zus. 16) *1511.* Gehalt vom König von Frankreich.

212. *1512. Dezember 12.* Luca Landucci, Diario (Florenz 1883, S. 333) über den großen Ratssaal in Florenz.

212 a. *1513. Januar 9.* Notiz (R. 1376).

213. (V. 113) *1513. April 30.* Schutzvorrichtungen für L.s Malerei in der Sala del Gran Consiglio (Gaye II, 90; Frey, Reg. 244).

214. (V. 114) *1513. September 24.* L. verläßt Mailand (R. 1465).

215. (V. 115) *1513. Oktober 10.* L. deponiert 300 Gulden in S. Maria Nuova in Florenz (Uzielli I, S. 219).

216. *1513. Dezember 1.* Herstellung der Zimmer für L. im Vatikan durch Giuliano Leno (Müntz, Les historiens... de Raphael, 133; siehe Pastor, Gesch. d. Päpste VI 1 (Leo X.) S. 541 Anm. 2).

217. (V. 116) *1514. Juli 7.* Notiz aus dem Belvedere (Cod. Atlant. f. 90 v.).

218. *1514. September 25.* Notiz in Parma (R. 1065).

219. (V. 117) *1514. Dezember 14.* Brief Alessandras, der Frau von L.s Bruder Ser Giuliano da Vinci, an ihren Mann nach Rom mit Grüßen an L. (Uzielli I, S. 197).

220. (V. 119) *1515. Januar 9.* Notiz über die Abreise Giulianos de' Medici von Rom zu seiner Braut, und über den Tod des Königs von Frankreich (R. 1377).

221. (V. 118). *1515* Zahlung von 33 Dukaten an L. und weiteren 7 Dukaten für Giorgio Tedesco (R. 1351 Anm.).

222. *1515. Dezember 9.* Brief L.s aus Mailand an seinen Verwalter Zanobi Boni (Uzielli [1872] 199 f. 5)

223. *1515.* Baldassare Castiglione erwähnt L. in seinem Cortigiano l. I c. 37; l. II c. 39.

224. *1515.* Pasquier le Moine erwähnt das Abendmahl (L. Beltrami, Il Cenacolo, S. 15).

5) Die Echtheit des von U. nach Brown, Life of L., publizierten Stückes erscheint zweifelhaft.

225. *1515.* Andrea Corsali erwähnt in dem ersten seiner Briefe an Giuliano de' Medici L. als Vegetarianer (Richter, II S. 130 Anm. zu Nr. 844).

226. (V. 120) *1517. Mai.* Notiz aus Cloux (Cod. Atlant.).

227. (V. 121) *1517. Oktober 1.* Nachricht über das Fest in Argentan mit L.s mechanischem Löwen (Solmi, Arch. stor. lomb. 1904).

228. (V. 122) *1517. Oktober 3.* Desgleichen (Solmi l. c.).

229. (V. 123) *1517. Oktober 10.* Besuch des Kardinals Ludwig von Aragon bei L. in Cloux.

230. (V. Zus 17). *1518. Mai 3.* Nachricht über Fest in Amboise (Solmi l. c.).

231. (V. Zus 18). *1518. Mai 16.* Desgleichen (ib.).

232. (V. Zus 19). *1518. Juni 19.* Nachricht über Fest in Cloux (ib.).

233. (V. 126) *1518. Juni 24.* Notiz aus Cloux (R. 1378).

234. (V. 124) *Vor 1519.* Notiz über Rückkehr von Romorantin nach Amboise (R. 1078).

235. (V. 100) *Vor 1519.* Notiz über L.s Gehalt in Amboise (R. 1561).

236. (V. 127) *Vor 1519.* Notizen über die Loire (Solmi l. c.; R. 1074).

237. (V. 128) *Vor 1519.* Notiz über den Kanal zwischen Loire und Saone.

238. (V. 125) *1519* (nicht 1518) *April 23* (nicht 18). L.s Testament (Amoretti S. 113 irrig: 1518, 18. April; Uzielli [1872] 202 ff.; R. 1566; Müntz 478).

239. (V. 129) *1519. Juni 1.* Brief Melzis an Ser Giuliano über L.s Tod (Amoretti S. 119; Uzielli I, S. 208).

240. (V. Zus. 20) *1519. August 12.* Notiz über L.s Bestattung (Piot, Cabinet de l'amateur 1863 No. 26).

241. (V. 130) *1519. August 29.* Battista de Villanis ernennt einen Bevollmächtigten (Amoretti 129).

242. *1520. Juni 22.* Vollmacht Antonio da Vincis an seinen Bruder Lorenzo (Uzielli [1872] 211 f.).

243. *1520. Juli 8.* Vollmacht Bartolommeos und Giovannis da Vinci (Uzielli [1872] 213 f.).

244. *1520. Juli 21.* Vollmacht der Brüder an Ser Giuliano da Vinci (Uzielli [1872] 215 f.).

245. (V. 131) *1523. März 3.* Brief mit Nachricht über L.s Schüler Francesco Melzi (Campori l. c.).

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Staatsmann, Regierungsbaumeister und Professor. Volkstümliche Kunst aus Elsaß-Lothringen. Mit Unterstützung des kais. Denkmalarchivs in Straßburg i. Els. herausgegeben. 500 Abbildungen auf 112 Tafeln, XVI Seiten Einleitung und Inhaltsverzeichnis in Quart. Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber). 1911. Mk. 25.—.

Dieses Buch ist in seiner ganzen Anlage und in seiner Ausführung im einzelnen durchaus ungeschickt, schlecht und liederlich, in höchstem Maße dilettantisch gearbeitet. Daran Schuld tragen gleichmäßig der Verlag und der für seine Aufgabe sicher sehr wenig geeignete Verfasser.

Der Wiener Verlag Gerlach hatte in der Blütezeit der »Volkskunst«-bewegung eine Anzahl von Tafelwerken herausgegeben, die er unter dem Gesamttitel »Die Quelle« vereinigte, um damit anzudeuten, daß er diese Abbildungen den Architekten und Kunstgewerblern als Studienmaterial darbot. Es handelte sich zumeist in diesen Tafelwerken, die Franken und die österreichischen Erzherzogtümer auf Motive ausbeuteten, um von der offiziellen Kunstgeschichte vernachlässigte Denkmäler der Bauernkunst und des Biedermeiers, um einfache, architektonisch gute Häusergruppen, um Grabsteine, Türen, Mobilien aller Art usw. Das ließ sich alles, wenn man nicht zu ängstlich den Begriff abwog, wohl noch als »Volkskunst« ansprechen. Bedenklicher aber wurde es schon, als man die hochherrschaftlichen Gärten von Schönbrunn oder Veitshöchheim, die ohne die gartenarchitektonische Entwicklung des italienischen und französischen Barock ganz undenkbar sind, in diese »volkstümlichen« Bilder hineinnahm, die doch nur Urwüchsiges und Bodenständiges, wie die schönen Worte heißen, nicht aber »welschen Tand« bringen sollten. [1])

[1]) Für das tiefgehende Verständnis, das der mit seinem Deutschtum so prunkende Verlag für deutsche Sprache und sinngemäße Rechtschreibung zeigt, sei als merkwürdiges Beispiel die Art angeführt, wie er regelmäßig das deutsche ß in ein widersinniges sz umschreibt und in Antiqualettern setzen läßt, sodaß man diese Worte zuerst für slavische Gebilde ansieht!

Und damit war der innere Sinn, das künstlerische Auswahlprinzip, das diesen Illustrationswerken einige Berechtigung verleihen konnte, zerstört: Man nahm nun in solche Bilderbücher alles hinein, was einigermaßen »malerisch« — in des Wortes Ansichtskartengeschmack — war, einerlei, ob es sich um feine künstlerische Kirchenplastik der Gotik, die sicher damals so aristokratisch war wie heute, um bischöfliche Kathedralkirchen, fürstliche Schlösser oder Bauernhäuser, ländliches Geschirr, Teile der Tracht und des Hausrats handelte. Letztere Gegenstände sind allerdings des Sammelns und auch des Publizierens würdig, wie das ja in so vorbildlicher Weise für die Hamburger Lande Lichtwarck, für unser Elsaß die Herren Drs. Bucher und Dollinger in dem von den Fremden leider immer noch nicht genügend beachteten Elsässischen Museum in Straßburg getan, bäuerliche und volkstümliche Gegenstände des Alltags freilich, die sich von einer Umgebung der hohen Kunst natürlich in grotesker Primitivität abheben.

Ein solches wahlloses Sammelsurium der verschiedenartigsten Objekte, die lediglich nach der Größe ihrer Klischees »angeordnet« erscheinen, wodurch das Bild der Seiten fatal an jenes gewisser illustrierter Journale erinnert, zeigt natürlich auch das Staatsmannsche Opus: Da finden sich als »volkstümliche Kunst« in holdem Durcheinander Details der Straßburger Münsterplastik neben einem Tellerstall aus einem unterelsässischen Bauernhause, die prachtvollen Büsten des Niclaus von Leyen neben altelsässer »Kleienkotzern«, ein Grabmal des stilstrengen Klassizisten Ohmacht neben Butterformen aus Holz, das Gestühl der Kirche in Sesenheim, in dem Goethe mit Friederike saß, und der Kalkabdruck einer an der Pest im Mittelalter gestorbenen Frau aus Schlettstadt (!), der »modern romanische« Roesselmannbrunnen in Colmar, der Blick auf die drei Exen bei Egisheim — ein reines Landschaftsbild —, eine Kinderwiege und die hochkünstlerische St. Theobaldskirche in Tann, die neue Stadtkirche in Metz im »romanischen Stil« à la Schwechten, das Denkmal des Prinzen Friedrich Karl in Metz und das des 72. Inf.-Reg. bei Rezonville — Monumente, deren Volkstümlichkeit zum mindesten für Lothringen doch etwas anzuzweifeln ist —, ferner eine Mosellandschaft, ein Bettwärmer und der moderne Schwendibrunnen in Kolmar, der allerdings trefflich zu der in neuester Renaissance verrestaurierten Kaufhausfassade von 1898 paßt, usw.

Man sieht, hier ist nach der guten Vorschrift verfahren, »wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen«. Nur schade, daß der Maßstab der Reproduktionen oft so verkehrt gewählt ist, daß z. B. eine Butterform doppelt so groß erscheint wie die Büsten des Niclas von Leyen. Und noch mehr schade, daß, milde gerechnet, die Hälfte aller Unterschriften ungenau oder gar falsch sind, wovon hier eine bescheidene Blütenlese gegeben sei: Welchen Zweck haben nur diese sich von selbst verstehenden Unter-

schriften wie »malerischer Hof« oder »Platz- und Straßenbild«, »Barockhaus« oder »Fachwerkhaus«, »Häusergruppe« an Stelle tatsächlicher Namensbezeichnungen, die dem Kunstfreund ermöglichen, das betreffende Objekt oder die betreffende Situation dann selbst aufzusuchen? Warum werden heute verschwundene Gebäude nicht deutlich als solche gekennzeichnet wie etwa das »Rebmattenschloß« in Erstein? Warum treten so häufig an Stelle von tatsächlich vorhandenen präzisen Datierungen, die leicht an den Monumenten selbst zu finden waren, nichtssagende Allgemeinheiten wie 16., 17. Jahrhundert?

Als konkrete Fehler nennen wir, ohne in unserer Aufzählung Vollständigkeit zu beanspruchen: S. 7, Colmar, sogenanntes Schongauerhaus: das spätgotische »Haus zum Schwanen« hat mit der Familie Schongauers nichts zu tun, obwohl es törichterweise immer so bezeichnet erscheint. S. 8, Colmar, Pfisterhaus: das Datum 1532 ist falsch, da es 1537 heißen muß, und ungenügend, da die heutige Erscheinung des Hauses durch öftere Renovationen, 1577, 1613, 1840, 1909, die anzumerken waren, sehr modifiziert ist. S. 8, Straßburg, Cheminée des 18. Jahrhs. (hinzuzufügen aus dem ersten Obergeschoß des Hauses Regenbogengasse 15) ist leider eine offenbare Arbeit des modernen Rokoko Napoléon III. Regierungsbaumeister Staatsmann fällt auf jede Fälschung oder Modernisierung mit wundervoller Regelmäßigkeit hinein. S. 10, Colmar, Renaissancehaus in der St. Johannsgasse gehört nicht mehr dem 16. Jahrh. oder gar seinem Anfang, wie es bei einer zweiten Abbildung auf S. 67 heißt, sondern bereits dem Jahre 1608 an, wie urkundlich bewiesen. S. 12, Molsheim, »Ehemaliges Rathaus«, das es niemals gewesen ist, obwohl es unter dieser falschen Bezeichnung in der ganzen Literatur, so auch bei Hausmann und Polaczek, Grisebach und Otto Stiehl, einhergeht: es war von vornherein als »Metzig«, als städtisches Schlachthaus errichtet worden. S. 20, Neuhof, Oberjäger h a u s heißt tatsächlich Oberjäger h o f. S. 24, Straßburg, Rokokotüre. Langestraße 137 ist ganz im Münchener Braustübl-Rokoko modernisiert. S. 32, Wasenburg, Burgruine, ist als 12. Jahrh. datiert, während das ganze gotische Detail der Fenster und des Maßwerks zum mindesten auf das 13. hinweist. S. 33, Krastatt, Kirche mit befestigtem Kirchturm, eine Unterschrift, die irreführt, da allein noch der Kirchturm von altem Bestand ist. S. 46, Hagenau, Kanzel in der St. Georgskirche, nicht um 1500, sondern erst Anfang des 17. Jahrh. S. 51, Epfig, Friedhofkapelle. 12. Jahrh., in welchem sie wohl eine beträchtliche Umgestaltung erfahren hat, während sie in ihrem Ursprung noch bis in das 11. Jahrh. zurückgeht. S. 51, Andlau, Holzgalerie am Hause Scholtz. 16. Jahrh. Dieser Hof befindet sich tatsächlich in Weißenburg; sein Eigentümer heißt nicht Scholtz, sondern Huber. S. 53. Erstein, Schloß der Zorn von Bulach (Rebmattenschloß). 15. Jahrh., während wir für

diesen heute nicht mehr bestehenden Bau die einst über seinem Tore befindliche feste Jahreszahl 1558 haben. S. 55, Oberehnheim, Straßenbild mit Rathausturm von 1595. Das richtige Datum 1597 ist an mehreren Schildchen der Maßwerkbrüstung zu lesen. Der Turm war niemals Rathausturm, sondern gehörte zu der etwa um 1870 zerstörten Kapellkirche. S. 59, Schlettstadt, Ehemaliges Rathaus. 1525, womit die »Barbarahalle« gemeint ist, die das leider niemals, sondern ein Arsenal gewesen ist. S. 62, Schlettstadt, Recollektenkirche. 13. Jahrh. Das Datum ist wieder um gut hundert Jahre zu früh und die doch sehr wesentliche Anmerkung fehlt, daß wir in der heutigen Ansicht nur noch die Chorpartie einer sonst ganz abgetragenen Kirche besitzen. S. 70, Colmar, Kaufhaustreppe. Hier wäre die Bemerkung 17. und 18. Jahrh. angebracht gewesen, um so mehr, da das Kaufhaus sonst lauter ältere Bauteile, des 15., 16. und 17. Jahrhs. enthält. S. 71, Colmar, Gerichtslaube. 1575, deren auffällig hohes und steiles Dach ganz modern ist, eine Restaurierung, die anzumerken versäumt wurde. S. 72 und 73, Colmar, Schwendibrunnen. Galerie. 16. Jahrh. Diese ganze Ostfront des Kaufhauses, die zweigeschossige Holzgalerie, das Dach aus buntglasierten Ziegeln und der links befindliche achteckige Treppenturm mit der von einem üppigen Rollwerkaufsatze gekrönten Tür entstammt der Erneuerung von 1898. Den ursprünglichen Zustand ersieht man noch aus einer 1897 aufgenommenen Photographie des Denkmal-Archivs, J.-Nr. 988, die vom Verfasser hätte eingesehen werden müssen, da das Werk ja mit Unterstützung dieses Institutes herausgegeben wurde. S. 82, Reichenweier, Malerischer Hof. Ende des 16. Jahrhs. Konkret hieße es: Straßburger Hof, Datum 1597. S. 85, Ammerschweier. Portal von 1557. Das Datum ist für 1552 verlesen; das Portal ist am Rathaus. S. 85, Ammerschweier. Rathaus, 14. Jahrh., das weder jemals Rathaus war, sondern Kaufhaus und als entwickelt spätgotisches Gebäude von jedem, der einigermaßen die Verhältnisse der Renaissanceaufnahme im Elsaß kennt, ins 16. Jahrh. gesetzt würde, wenn nicht überdies die Uhrumrahmung das eindeutige Datum 1579 trüge. S. 86, Ammerschweier, Turm der Ortsbefestigung, der bekanntlich Schellenturm heißt. S. 86, Blick nach dem Schloß des Herzogs von Württemberg. 15. u. 16. Jahrh. Zuerst haben damals nicht württembergische Herzöge über Reichenweier regiert, sondern Grafen von Württemberg-Mömpelgard. Dann stellt diese Abbildung gar nicht den Württemberger Hof dar, sondern den Berckheimer Hof, der noch ein mit 1523 präzis datiertes Portal besitzt. S. 87, Ammerschweier, Kirche 15. Jahrh. Sie gehört dem Anfang des 16. Jahrh. an. S. 89, Rufach, Giebelhäuser und Torturm. Präzis müßte es heißen: ehemaliges Rathaus, erbaut 1581, erweitert 1721. S. 89 und 90, Ensisheim, Rathaus. 1535. Rückseite. Das Rathaus, spätere Regimentshaus, wurde, wie Beemelmanns dargelegt hat, von 1535 bis 1547 erbaut. S. 90 und 92,

Ensisheim. Bürgerhäuser des 16. Jahrh. Portal 1610. Es handelt sich um den bekannten Gasthof zur Krone, eines der schönsten Beispiele für das Bürgerhaus der elsässischen, bereits barocken Renaissance. Da Staatsmann »Bürger h ä u s e r« unter die Abbildung schreibt, ist ihm offenbar entgangen, daß das Haus links seinen architektonischen Schmuck, Fensterverdachungen und Voluten-Obeliskengiebel, erst in moderner Zeit i n Z e m e n t erhalten hat, worauf übrigens auch die mechanische Nachahmung sämtlicher Formeneinzelheiten schon hinweist. Das Gasthaus zur Krone zeigt die Jahreszahl 1610 an seinem hinteren Treppenturmportal, das Staatsmann zwar auch abbildet, sich aber dabei nicht bewußt wird, daß es zu denselben »Bürgerhäusern des 16. Jahrhs.«, die er zwei Seiten vorher gebracht hat, gehört. — Noch über zwei ähnliche gedankenlose Lächerlichkeiten ist zu berichten: S. 91, Sennheim, Tor. S. 95, Sennheim, Fachwerktor. Dem Verfasser ist entgangen, daß er hier dasselbe Tor einmal von außen und einmal von innen in Photographie vor sich hat, was ihm nicht passiert wäre, wenn er nur die Schornsteine rechts und links miteinander verglichen hätte. Übrigens hat das Tor den individuellen Namen »Thanner Tor«. S. 91, Gebweiler, Rathaus. 1514. S. 92, Gebweiler, Erkerhaus. 15. Jahrh. Die erste Aufnahme ist von Osten, die zweite von Westen aus gemacht; während dessen ist der Bau beträchtlich älter geworden und von seiner öffentlichen Stellung in eine nur private gerückt. S. 91, Geberschweier, Kirche. 12. Jahrh. Die Unterschrift ist unzureichend und darum irreführend: Bis auf den oberen Teil des Turmes stammt alles von dem »neuromanischen« kaiserlichen Baurat Winkler, einem Konservator, dem wir hier im Elsaß eine Menge solcher »volkstümlicher Kunst« zu verdanken haben. S. 92, Ensisheim, Erker. 15. Jahrh. Dieser Erker, der nur ein Balkon ist, zeigt an der Unterseite des Sturzes der vorderen Brüstung zwei Medaillons »mit den angeblichen Bildnissen eines Kaisers und seines Erbprinzen«, wie K r a u s schreibt, und eine Rosette im Frührenaissancestil und gehört somit etwa in die zwanziger Jahre des 16. Jahrh. S. 93, Ensisheim, Erker auf Stelzen. 16. Jahrh. Die Arbeit weist mit Deutlichkeit den entwickelten Stil des 17. Jahrh. auf; auch ist überdies das Haus mit 1608 datiert. S. 93, Mülhausen. Rathaus. 16. Jahrh. Die am Rathaus noch zu lesenden Daten sind: Factum 1552. Renovatum 1698. 1779. 1846. 1893. Das Hintergebäude ist älter als der vordere — übrigens wie sich neuerdings herausstellte, niemals von einem Christian Wacksterffer — bemalte Teil: 1510. Der Verbindungsgang zwischen den beiden Gebäuden im ersten Obergeschoß ist mit 1637 datiert. —

Wenn das Abbildungsmaterial auf diese Weise zusammengestellt und »klassifiziert« worden ist, kann man sich eine Vorstellung machen von der geistigen Höhe und gewissenhaften Tiefe, die der Text der Einleitung zeigt: Natürlich gehört Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar dem f ü n f z e h n t e n Jahrhundert an, wie auf S. XV zu lesen und auf Tafel 4 zu sehen ist.

Kann man auch nicht verlangen, daß ein Autor bei der Zusammenstellung eines Bilderwerkes wie des vorliegenden noch einmal das ganze große Kunstgebiet bereist, besonders wenn er dies schon, wie das ja auch meines Wissens Staatsmann getan, oft und eingehend besorgt hat, so ist doch mindestens zu fordern, daß er zur Kontrolle die betreffenden Kunstinventare nachschlägt: Zwar sieht es bei uns im Elsaß vorerst noch schlimm damit aus, die wir noch auf den wissenschaftlich gänzlich veralteten Kraus angewiesen sind, und da erst in diesem Herbst das Handbuch Dehios erschienen ist, das Staatsmann somit nicht mehr benutzen konnte. Aber selbst mit der schwachen Hilfe von Kraus hätte er die Mehrzahl der Fehler vermeiden können, wenn er sich nur die geringe Mühe gemacht hätte, ihn konsequent vergleichend einzusehen. —

Diese durchgängige Mangelhaftigkeit können die imposanten Phrasen der im Wagnerschen Opernstil deutschtümelnden Einleitung nicht verhüllen, einer Einleitung, die trotz ihrer Einteilung in die drei Abschnitte die Landschaft, das Dorf, die Stadt, an einer konfusen Dispositionslosigkeit leidet. Aus ihr seien zum Schluß unseres Referats noch ein paar lustige Inhalts- und Geschmacksproben gegeben: »Das Elsaß ist überreich an Natur- und Kunstdenkmälern, in Lothringen fällt die straffe Zusammenfassung in große Herrschaftsgebiete auf, und eines tritt glanzvoll hervor: die Baukunst des späteren Mittelalters (S. V).« Wie diese Sätze logisch gerade in dieser Form zusammenkommen, wird nicht nur mir rätselhaft erscheinen. — Köstlich ist auch die Definition des »Volkstümlichen« auf derselben Seite: »Im Grunde besteht ein inniger Zusammenhang zwischen dem, was volkstümlich, und dem, was typisch ist. Soll die bildende Kunst volkstümlich sein, dann ist das erste Erfordernis: Verständlichkeit, Bodenwüchsigkeit, Wahrheit, Selbstverständlichkeit, aber auch entsprechende Form schlichter Schönheit.« (Vgl. z. B. das verständliche, selbstverständliche und bodenwüchsige Straßburger Münster!) Und ähnliche »ästhetische« Banalitäten, häufig im Vordersatz behauptet, um im Nachsatz wieder zurückgenommen zu werden, über Modernisierung des Ortsbildes, über die Schönheiten des Dorfes und der Städte, über »sehr sagenumwobene« Bäume usw., finden sich in lieblichem Wechsel als gedankenvolle Leitmotive dem berichtenden Text eingestreut, der, genau wie die Abbildungen, uns eine Masse hochinteressanter Tatsachen, leider wie Kraut und Rüben durch einander geschüttelt, erzählt: Wir werden in die elsässische Wirtschafts- und politische Geschichte, in Geologie und Dialektunterschiede »sachverständig« eingeweiht. Wir erfahren die kunstgeschichtlich so wichtige Genesis der elsässischen Schlupfkappe. Wir hören mit Erstaunen, daß der »Faltenhelm« des Münstervierungsturmes aus dem beginnenden 14. Jahrhundert, der Kranz von steilen Zwerchgiebeln, die in das achteckige Zelt-

dach einschnitten, spätromanisch ist. Wir hören, daß die französische Kunstperiode in Straßburg bereits im 17. Jahrhundert beginnt, obwohl hier die ersten Rokokohäuser erst in den 30 er und 40 er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden. Und gar die fast stets nur gotisch arbeitende Münsterbauhütte soll Einfluß gehabt haben auf das ornamentale Detail der Barockhäuser, soll beteiligt gewesen sein am Bau des Straßburger »Hôtel du Commerce« von 1582, wenn auch die von Winkelmann hierüber genau publizierten Archivalien nur von zweifellos städtischen Baukollegien zu berichten wissen. Das Schönste aber sind die markanten historischen Momente, die Staatsmann für das »rege Gesellschaftsleben der höheren Stände« aufzählt: »Als Besonderheiten stehen in den Blättern seiner Geschichte die Einführung der Sitte der Weihnachtsbaumfeier in Schlettstadt im sechzehnten Jahrhundert, der Marseillaise und der Gänseleberpastete in Straßburg im achtzehnten Jahrhundert« — und von Karl Staatsmanns »Volkstümlicher Kunst aus Elsaß-Lothringen« im zwanzigsten! —

Schließen wir, um mit Staatsmann zu reden, »den Ring der Betrachtung«: Es wäre eigentlich kein Grund vorhanden, ein so schnell und oberflächlich aus vielen, zumeist schon existierenden Photographien und Ansichtspostkarten zusammengestelltes, völlig dilettantisches Machwerk einer ernsthaften Kritik zu unterwerfen, da es sich ja schon von selbst blamiert und sogar von einem kunstgeschichtlich ganz Uneingeweihten sofort in seiner Nichtigkeit erkannt wird. Aber wer da weiß, wie hier bei uns im Elsaß Autoritäten geschaffen und gehalten werden, wird unsere konsequente Negation dieser Staatsmannschen »Arbeit« sowie seines ganzen übrigen »kunsthistorischen« Schaffens gewiß auch für notgedrungen erachten, zumal die umfassende Neuinventarisation der gesamten elsaß-lothringischen Kunstdenkmäler nach modernen wissenschaftlichen Gesichtspunkten in Bälde begonnen werden soll, wobei dann zu befürchten ist, daß, wie leider schon so manchesmal in unserer hiesigen Denkmalpflege, nicht die sachlich geeigneten Persönlichkeiten für sie herangezogen werden: Videant consules!

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

August Grisebach. Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. 126 Seiten in 4° mit 88 Abbildungen auf Tafeln und einigen Strichätzungen im Texte. Verlag von Klinkhardt und Biermann in Leipzig. 1910.

Das schöne Buch des feinsinnigen Karlsruher Privatdozenten ist eine Tendenzschrift in des Wortes bestem Sinne: nicht eine schulmeisterliche Arbeit, die nach einer subjektiv vorgefaßten Meinung mit gutem oder mit

schlechtem Prädikat die Tatsachen der Entwicklung belegt, je nachdem sie dieser willkürlichen Doktrin entsprechen (vgl. etwa die Bücher von Ernst Cohn-Wiener und Wilhelm Worringer), sondern eine objektive geschichtliche Darlegung, die ihren bestimmten ästhetischen Standpunkt lediglich aus einer intensiven künstlerischen Vertiefung in den Gegenstand der Aufgabe selbst zu gewinnen weiß.

Grisebach gibt seinem Werke über den Garten den Untertitel »Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung« und deutet damit an, daß er nicht alles Historische wahllos zusammentragen will, was seit dem grauen Altertume bis zur Neuzeit an schriftlicher und monumentaler Überlieferung über den Garten besteht: Vom antiken Garten (Ägypten, Pompeji) ist uns zu wenig für die konkrete Anschauung erhalten, als daß wir ihn mehr wie als Parallele zu gewissen Gartenformen des Mittelalters und der Renaissance heranzuziehen vermöchten. Nicht viel deutlicher steht uns auch noch der mittelalterliche Garten vor Augen, obwohl hier die Schriftquellen und die bildliche Überlieferung in Gemälden und Handschriftenminiaturen schon mehr aussagen. Aber erst in der Renaissance erscheint uns der Garten in seiner vollendeten Bedeutung als künstlerisch gestalteter Raumausdruck, und die Wandlungen, die er in diesem neuen, eigentlich architektonischen Sinne in den nun folgenden Jahrhunderten durchgemacht hat, sind es, die vorzüglich August Grisebach, den Schüler des Verfassers von »Renaissance und Barock«, Heinrich Wölfflin, interessieren.

Sein Buch zerfällt in fünf Kapitel: Das erste Kapitel schildert den Lust- und Wurzgarten im Mittelalter und den ebenen Lustgarten der Renaissance. Dort wird die Entstehung der für die ganze spätere Geschichte auch noch geltenden typischen Gartenteile, der »Blumenwiese«, des Parterres, des »Baumgartens«, des Bosketts und des »Wurz- und Blumengartens«, des für den Hausbedarf nützlichen *jardin potager*, auseinandergesetzt. — Der zweite Teil dieses Kapitels legt den künstlerischen Charakter der Renaissancegärten Italiens, Frankreichs und Deutschlands dar, der vor allem in einer großen Selbständigkeit und ziemlich losen Koordination der Teile untereinander und zum Hause besteht: Der formale Garten der Renaissance kennt in seinen nebeneinandergesetzten geometrischen Einzelkompartimenten noch keine festen, architektonischen Beziehungen, weder in der Durchführung dominierender Hauptachsen noch in der Berücksichtigung des den Raum erst disponierenden Reliefs, das zugleich den abschließenden Rahmen der landschaftlichen Komposition bildet und Blick und Bewegung beim Durchwandeln des Gartens sinnvoll leitet.

Diese höheren ästhetischen Eigenschaften besitzt in stärkstem Maße der architektonisch stilisierte Lustgarten des Barock, dem das folgende,

das eigentliche Hauptkapitel des Buches, gewidmet ist. Sie bestehen vor allem in der architektonischen Einheit von Garten und Haus, in einer nach dem Prinzip der monarchischen Unterordnung sich zusammenschließenden Gliederung des Gartens selbst und in einer Durchbrechung der engen Grenzen des alten geometrischen Gartens, in einer erweiterten Perspektive. Als Repräsentanten des Stils werden aufgeführt die Terrassengärten, unter denen nach dem Temperament der durchgeführten Geländegliederung besonders die römischen und die französischen Anlagen unterschieden werden, und die Gärten der Ebene.

Das dritte Kapitel behandelt besondere Typen von Gartenanlagen, unter denen der wichtigste, der des Hausgartens, hervorgehoben sei, da er ganz andere, intimere Lösungen fordert als der fürstliche Garten der Paläste und der großen Villenanlagen mit den diesen zur Verfügung stehenden ausgedehnten Terrains. Wie dieses Kapitel ist auch das folgende systematisch disponiert, das uns in sachlicher Übersicht die Entwicklung einzelner Gartenteile seit der Renaissance vorführt. Wir lernen die historisch-individuellen Formen des Parterreornaments, des geschlossenen Laubgangs und der offenen Allee, die sich im Ganzen von der Renaissance zum Barock entwicklungsgeschichtlich hintereinander folgen, des verschieden gearteten Bosketts, der Insel und des Labyrinths und endlich die in den Gärten verwandten Wasserkünste kennen. Gerade in letzterem Abschnitt hat Grisebach, von Wölfflins Bemerkungen in »Barock und Renaissance« ausgehend, eine Reihe trefflicher Beobachtungen zur historischen Stilpsychologie gemacht und auch reiches, zum Teil recht amüsantes Material über alle möglichen Verwendungsarten dieses beweglichen Elements im italienischen, französischen und deutschen Barockgarten gebracht. An dieses vierte Kapitel schließt sich noch ein Anhang an, der über den spezifischen »Gartenstil in der Architektur«, in dem der Verfasser sehr richtig mit die früheste Auflösung des schweren, architektonischen Barock im Sinne des Rokoko erkennt, handelt, — die Grotten und Gartenfassaden dekorieren zuerst mit der Muschel, dem Urelement des »style rocaille« — und weiter über die Gartenskulpturen, Statuen und Vasen. —

Die Auflösung des formalen Gartens durch die Romantik des sterbenden 18. Jahrhunderts, durch Rousseaus Naturschwärmerei, welcher ein Erlahmen der architektonischen Gestaltungskraft parallel geht, muß selbstverständlich den Schlußabschnitt dieses schönen Buches über die Geschichte der künstlerischen Gestaltung des Gartens bilden. Grisebach sagt von dieser Auflösung: »So interessant die Gartenrevolution im 18. Jahrhundert vom Standpunkt der Geistesgeschichte aus ist, künstlerisch betrachtet bedeutet sie einen Verfall: Zu allen Zeiten, in denen die Architektur in Blüte stand, war das Prinzip des formalen Gartens etwas Selbstverständliches.« —

Noch ein dürftiges Nachleben ist dem geometrischen Garten in der Zeit des architektonisch wieder etwas strengeren Klassizismus beschieden. Aber mit dem geometrischen Grundriß ist es allein doch nicht getan, da durch ein naturalistisches Nichtformieren des ganzen Baum- und Buschwerkes sich der Klassizismus des ästhetisch stärksten Mittels entäußert hat, mit dem die Gartenkunst des Barock meisterhaft zu wirken verstand, des Reliefs: »Was die Gartenkunst seit der Renaissance groß gemacht hat, das starke Gefühl für räumliche Wirkung, war verloren gegangen.« (Diese raumkünstlerische Forderung Grisebachs ist besonders im Auge zu behalten, vor allem auch den modernen Versuchen in Gartenanlagen gegenüber, wie man sie in Düsseldorf und Köln, in Darmstadt und Mannheim auf den verschiedenen Gartenbauausstellungen sehen konnte, die schon alles Nötige getan zu haben glaubten, wenn sie nur an Stelle der »Schlängelwege« eine geometrisch eckige Planung setzten, ohne sich jedoch viel um die kubischen Beziehungen der Laub- und Architektur massen zu kümmern.) —

Grisebach operiert durchgehend mit einem Anschauungsmaterial nach alten zeitgenössischen Stichen: Diese haben natürlich den Vorteil ungetrübter, reiner Quellen, da uns so gut wie kein formaler Garten im alten Zustande erhalten ist, der nicht von der Natur oder mit Fleiß im Laufe der folgenden Zeit anglisiert oder naturalisiert worden wäre. Photographien, wenn auch nur wenige eingestreute, hätten uns den Gegenstand vielleicht menschlich etwas näher gerückt, obwohl sicher durch eine solche gemischte Illustrationsweise die Einheitlichkeit des Buches schwerlich gewonnen hätte. So haftet ihm etwas Kunsthistorisch-Gelehrtes an — bei aller, ja so wünschbaren Tendenz, auch Einfluß auf die moderne Architektur und Gartenkunst zu gewinnen, — wozu dann auch noch der sehr große Literaturapparat beiträgt, der in seiner neueren Abteilung 59 Nummern zählt, in seiner Abteilung der zeitgenössischen Quellen und der Kupferstichwerke gar 133.

Außer den noch vorhandenen Gartenanlagen und ihren alten Publikationen sind hier und da auch noch Gartendarstellungen auf Gemälden als von historischer Wichtigkeit herangezogen. Gerne hätte ich ferner noch die nur einmal ganz en passant angedeutete Parallele mit den gleichzeitigen raumkünstlerischen Bestrebungen im Städtebau weiter ausgeführt gesehen. Die von Grisebach in Abb. 67 wiedergegebenen Parterreentwürfe Serlios ähneln frappant den idealen Städtegrundrissen, die dieser Baumeister und seine Zeitgenossen entworfen haben, und jene perspektivische Bewegung, die man dadurch erreichte, daß man das früher in der zentralen Mitte des Parterres gelegene Fontänenbassin an das Ende einer weiten Allee schob, kommt ganz dem gleich, was die römische Stadt-

regulierung der Gegenreformation in ihren monumentalen Straßendurchbrüchen mit abschließenden *Points de vue* anstrebte. Es ist immer höchst merkwürdig, solche durchgehende Raumtendenzen einer Zeit historisch festzustellen, um so mehr, als auf sie bereits A. E. Brinckmann in trefflicher Weise in seinem Buche »Platz und Monument« (Berlin 1908) hingewiesen hat.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Malerei.

André Girodie. Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XV^{e} siècle. (Les Maîtres de l'Art.) Paris, libr. Plon, o. J. [1911]. Kl. 4°. 7 u. 250 S. (Mit 24 Abbildungen.)

Auf Grund eingehender Benutzung der deutschen wie der, in Deutschland weniger bekannten, französischen Literatur wird hier Schongauers anziehende und anregende Persönlichkeit in ihrem Zusammenhang mit der vorhergehenden Entwicklung der oberrheinischen Malerei wie mit dem auf ihn folgenden und durch ihn bestimmten Aufschwung der deutschen Malerei, welche in Dürer ihr Haupt fand, dargestellt. Im ersten Kapitel werden die allgemeinen Verhältnisse des Elsaß bis zum 15. Jahrhundert geschildert, unter Hervorhebung der Bedeutung, welche der Dominikanerorden, für den Schongauer tätig gewesen ist, gerade dort gewonnen hatte. Das zweite Kapitel ist den Vorgängern des Meisters gewidmet, jener die Forschung jetzt so lebhaft beschäftigenden Kreuzung niederländischer, französischer, kölnischer, italienischer Einflüsse, die in der burgundischen Kunst ihren Brennpunkt fand und in den Werken der Stephan Lochner, Lukas Moser, Konrad Urlitz, Hans von Metz, des Meisters der Spielkarten ausstrahlte. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts macht sich die Einwirkung der großen niederländischen Meister, des Roger van der Weyden und des Dirk Bouts, auf Kaspar Isenmann in Kolmar und auf den Meister der Darmstädter Passion stärker geltend; 1462 läßt sich der Leidener Bildhauer Nicolaus Lerch in Straßburg nieder; als eine durchaus eigenartige Persönlichkeit tritt der Stecher E. S. hervor. Im dritten Kapitel wird dann Schongauer selbst behandelt, der die Nachfolge des 1472 gestorbenen Isenmann antritt und für die Antoniter wirkt, welche damals durch den Besitz ihres Heilmittels gegen die Pest und andere Krankheiten einen weitreichenden Einfluß ausübten. (Bei der Literatur fehlt der in diesem Repertorium 1884 erschienene Artikel des Referenten, der zum erstenmal die Stiche Schongauers nach ihrer Zeitfolge zu ordnen suchte.) Das vierte Kapitel endlich behandelt die Nachfolger Schongauers, Hans Herbster, den älteren Holbein, Dürer, Urs Graf, den Meister mit der Nelke. *W. v. S.*

Kunsttopographie.

Österreichische Kunsttopographie. Band V. Bezirk Horn in Niederösterreich. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze. LXVII u. 581 Seiten, 21 Tafeln, 580 Abbildungen im Text. Wien 1911.

Dr. Tietze fährt fort, die Zweifler — auch ich gehörte zu ihnen —, die befürchteten, das weitausgreifende Programm des Unternehmens werde das Tempo der Veröffentlichung unerwünscht verlangsamen, vollständig und glänzend zu widerlegen. Der erste Band trug die Jahreszahl 1907, und schon ist der fünfte da. In der nur allzu langen Geschichte der deutschen Inventarisation ist ähnliche Promptheit leider nicht bekannt. Dr. Tietze gibt keine Routinearbeit, mit stets lebendiger und frischer Anteilnahme erfaßt er seine Gegenstände. Allerdings ist ihm auch reichlicher Raum gegeben, sich auszusprechen. Die einleitende kunstgeschichtliche Übersicht umfaßt 65 Quartseiten. Denkmäler allerersten Ranges bietet der Bezirk nicht, aber typische Durchschnittsarbeiten in so großer und zusammenhängender Masse, daß sich allgemeinere stilgeschichtliche Erörterungen mit Vorteil an sie anknüpfen ließen. Mich interessieren besonders die Beobachtungen, die der Verf. in dem Satze zusammenfaßt, daß »für das Ende des 16. Jahrhunderts ein Wiederanknüpfen und Fortspinnen der gotischen Überlieferung charakteristisch« sei; er findet weiterhin durch das ganze 17. Jahrhundert »die alte gotische Freude am organischen Leben als das treibende Element«. Das ist Bestätigung meiner seit Jahren vertretenen Ansicht: das deutsche Barock hat seine stärkste Quelle in der Spätgotik. Von ihr geht ein ununterbrochener Strom aus; eine Zeitlang Unterströmung der Renaissance, dann aber mit voller Kraft wieder an die Oberfläche tretend. — Unter den Baudenkmälern des Bezirks verdient den ersten Preis der gewaltige Bibliotheksaal in Kloster Altenburg um 1730. Nur der Name des Bauführers (Munkenast) ist bekannt, die Frage nach dem wahren Urheber bleibt offen. Zum wertvollsten Kunstbesitz des Bezirks gehören sodann die an mehreren Orten ausgeführten Deckenmalereien des Tirolers Paul Troger. »Unter den glanzvollen Malern der österreichischen Barocke, sagt der Verf., paßt wohl auf keinen die Bezeichnung des Virtuosen so unbedingt wie auf Troger, und vielleicht gleicht gerade sein Schaffen mehr als das seiner Konkurrenten einem Triumphzuge durch die österreichischen Klöster. Mit einer bewunderungswürdigen Faustfertigkeit und technischen Bravour führt er die gewaltigsten Aufgaben in überraschend kurzer Zeit durch; mit proteusartiger Wandelbarkeit weiß er Art und Stil nach Ort und Aufgabe zu verändern, und immer entwindet er sich dem, der versucht, seinen künstlerischen Charakter zu fassen; ein Virtuose auch in dem Sinne, daß er mit fertigen Elementen arbeitet und Teile seiner Kompositionen ungescheut

neu verwendet.« Die wichtigsten Profanbauten sind die Schlösser Rosenburg und Greillenstein; jenes heute stark verändert, dieses ein Gesamtbild von großer Schönheit und originellem Reiz, in der robusten, noch halb fortifikatorischen Architektur der leopoldinischen Zeit, deren Hauptvertreter in Wien Ludovico Buonacini war.

Zum Schluß möchte ich den Verf. auf einen technischen Unfall aufmerksam machen: die Figurenzitate der Einleitung stimmen gar zu oft nicht mit den Nummern des Textes; es wird ratsam sein, künftig jene erst zu drucken, wenn dieser fertig vorliegt.

Endlich habe ich noch etwas Sprachliches auf dem Herzen. Könnten die Österreicher es sich nicht abgewöhnen, »die Barocke« zu schreiben? Wie sind sie überhaupt auf dieses Geschlecht gekommen? Wohl in Analogie zu die Renaissance, die Gotik. Hier aber liegt der Fall grammatisch doch ganz anders. Richtig scheint mir allein »der« oder besser »das« Barock.

Dehio.

Erratum.

Auf S. 369 Zeile 4 von unten steht:
Nr. 29. Jean le Ducq, Familiengruppe mit Hunden in einer Landschaft.
Es soll statt dessen heißen:
N. 29. Jean le Ducq, Le Concert.

Corn. Hofstede de Groot.

Hugo von Tschudi †.

Die ernsten Besorgnisse, mit denen Hugo von Tschudis Freunde im vergangenen Sommer die Verschlimmerung seines Zustandes erkannten, haben sich traurig bewahrheitet. Der tückische Feind, dem er einen nicht genug zu bewundernden, unerschütterlichen Heroismus während langer Jahre entgegenstellte, ist seiner Herr geworden. In Cannstatt, wo er neue Hoffnung zu fassen und einen Winteraufenthalt in Gardone zu planen sich berechtigt wähnen durfte, hat ihn am 23. November der Tod ereilt — als ein Erlöser, der die letzten schwersten Kämpfe einer noch ungebrochenen Willenskraft mit qualvollen Leiden dem Mutigen ersparte. Ihm an dieser Stelle, wo ich ihm lange zur Seite stehen durfte, das schmerzliche Lebewohl zuzurufen, ist mir, der ich seit den Jünglingsjahren durch eine in ihrem tiefen Grunde von keiner noch so großen Meinungsverschiedenheit zu erschütternde Freundschaft dem uns Entrissenen verbunden war, Pflicht und Herzensbedürfnis zugleich.

Die Leitung und Gestaltung des »Repertoriums« lag in seinen Händen: ist diese Zeitschrift ihrer streng wissenschaftlichen Aufgabe auch seit 1894 treu geblieben und hat sie unter oft nicht leichten Umständen sich immer lebenskräftig erwiesen, so ist es v. Tschudis Verdienst. Meine Hilfe beschränkte sich auf ein Mitberaten in besonderen Fällen und auf ein Mitsorgen für würdige Beiträge. Alle Fachgenossen werden dem opferwilligen Arbeiter, der in solcher Redaktionstätigkeit selbst in den Zeiten seiner vielseitigen, angestrengten Beschäftigung mit der modernen Kunst freudig und gewissenhaft seine Teilnahme an den Forschungen über alte Kunst bewahrte, die Erkenntlichkeit, die seiner Uneigennützigkeit und seinem Eifer gebührt, nicht versagen.

Sein gesamtes Wirken würdigen zu wollen, gestattet hier weder der Raum noch die Zeit. Nur kurze Andeutungen sind vergönnt, die im wesentlichen auf die Erkenntnis der sehr ausgeprägten, besonderen Persönlichkeit Tschudis hinzielen und aus dieser seine Stellung im wissenschaftlichen und künstlerischen Leben der letzten Jahrzehnte erklären möchten.

Als Sohn des Natur- und Sprachforschers Jakob von Tschudi, der längere Zeit schweizerischer Gesandter in Wien war, eines Mannes von starrer, unerbittlich schneidender Geistesart und schroffem Charakter, am 7. Februar 1851 auf dem Gute Jakobshof am Semmering geboren, erhielt

er als ein Erbteil von dieser Seite den scharfen, zur Ironie, vielleicht auch zu einer gewissen Skepsis neigenden Verstand, von seiner Mutter, einer Tochter des Kustos der Belvederegallerie Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Nichte des Malers Julius Schnorr, obgleich ihr Wesen nicht eigentlich als ein künstlerisches zu kennzeichnen ist, den Sinn für die bildende Kunst. Aus der Verbindung dieser beiden, im Grunde nicht leicht vereinbaren Eigentümlichkeiten scheint sich mir sein intellektuelles Wesen und sein eigenartiges Verhältnis zur Kunst deuten zu lassen, wie sein Verhalten zur Welt aus einer angeborenen Vornehmheit, die sich in Wahrhaftigkeit und Stolz, wie zugleich in einer großen äußerlichen Ruhe seines Benehmens überlegen kundgab. Als junger Mann von seltener Schönheit wirkte er auch später in hohem Grade anziehend durch die männliche Sicherheit einer ungezwungen sich gebenden Natur, in deren Tiefen, vielen durch seine sarkastische, den Widerspruch liebende und zu ihm anreizende Art verhüllt und selbst den Freunden nur selten sich ganz zeigend, ein weiches Gemüt waltete, von dessen Güte und freier Menschlichkeit die begeisterte Verehrung seiner Arbeitsgenossen und Untergebenen das schönste Zeugnis ablegt.

Zum Gelehrten hatte ihn, trotz seiner kritischen Begabung, die Natur nicht eigentlich bestimmt. Alle seine Jugendbekannten wissen es, wie stark es ihn zu einem zwischen Beschaulichkeit und körperlicher Aktion geteilten Leben auf dem Lande zog: erst seine wachsenden geistigen Interessen ließen, wenn auch nie ganz, diesen Hang zurücktreten. Nach Absolvierung der juristischen Studien entschied er sich für die Kunst, hierzu bewogen durch Reiseeindrücke, deren er einige in kleineren Aufsätzen verwertete: »Ein Rundgang durch das moderne Paris« (Z. f. b. K. 1876), »Ein Besuch in Chester« (ebenda 1877), »Lorenzo Lotto in den Marken« (Rep. f. K. 1879), »Correggios mythologische Darstellungen« (Die graph. K. 1880). Das nähere kunstgeschichtliche Wissen, von dem er ein erstes umfänglicheres Zeugnis in dem die Italiener und die Spanier behandelnden Text zu »Die Landesgemäldegallerie in Budapest« (1883) ablegte, erwarb er sich ohne eigentliche methodische akademische Studien autodidaktisch. Es ist bezeichnend, daß Thausing ihm das Recht — ich erinnere mich nicht mehr ob der Promotion oder der Habilitation an der Wiener Universität — zuzuerkennen sich nicht entschließen konnte, bezeichnend auch, daß der Bewerber als Thema ein auf den Barockstil bezügliches in Vorschlag brachte. Vielleicht hatte der Wiener Professor insoferne nicht Unrecht, als Tschudis Anlage weniger auf die Dozentenlaufbahn, als auf die Museumstätigkeit hinwies. In diese trat er zuerst unter Eitelberger am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in dessen »Mitteilungen« er 1879 einen kleinen Aufsatz über »Die Kunst in Japan« veröffentlichte, dann seit 1884 unter Bode an den Berliner Sammlungen ein. Ein feinfühliger und gründlicher Mitarbeiter an den

wissenschaftlichen Katalogen — »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche« 1888, »Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde« 1891; man vergleiche auch die Publikationen und Charakteristik einzelner Werke und Neuerwerbungen: Madonnarelief von Mino, drei Bilder des Jan van Eyck, Madonna des Benedetto da Majano, die Pietà des Giov. Bellini, die Madonna dal Pozzos (Jahrb. d. K. p. K. in den Jahrgängen von 1886—1891) — und zugleich eine Zeitlang seit 1885 als Redakteur um die Fortführung des Meyerschen Allgemeinen Künstlerlexikons bemüht, verriet er seine ungewöhnlichen Fähigkeiten doch erst von dem Augenblicke an, als er 1896 Direktor der Nationalgalerie wurde. Mit Staunen gewahrte man bald, wie durch die hier gestellten Aufgaben in einer Natur, die bei aller Arbeitskraft doch viel mehr zu einer genießenden Beschaulichkeit als zur schöpferischen Aktivität zu neigen schien, eine ungeahnte Energie entfesselt ward. Er kam in sein Element!

Daß dieses die literarische Tätigkeit, so fein- und scharfsinnig er auch zu schreiben verstand, nicht war, konnte keinem, der ihn kannte, verhohlen bleiben. In ihr ist er nur in geringem Grade produktiv gewesen, verdankt ihm auch unsere Wissenschaft wertvolle einzelne Untersuchungen. Diese liegen einmal auf dem Gebiete der italienischen Renaissanceplastik — so jene über Giovanni Dalmata (J. d. K. p. K. 1883; Kunstfreund 1885), Donatello (Riv. stor. Ital. 1887) und »das Tabernakel Sixtus' IV.« (J. d. K. p. K. 1887); — andrerseits auf dem der altflandrischen Malerei, um die er sich ein besonderes Verdienst durch die Feststellung und Würdigung des Meisters von Flémalle erwarb (J. d. K. p. K. 1898), wozu drittens Studien über moderne Maler sich gesellten: Herausgabe der Schickschen Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin (Berlin 1901), der Werke Böcklins in der Nationalgalerie (München 1902), Edouard Manet (Berlin 1902), »Aus Menzels jungen Jahren« (J. d. K. p. K. 1906), »Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875« (Berlin 1909), die Sammlung Arnhold (Kunst u. Künstler 1909).

In größeren darstellenden Werken sein Wissen zu verwerten und seine Anschauungen zu formen, hat es ihn nicht verlangt: in praktischem Sinne zu gestalten und in die künstlerischen Bewegungen der Zeit einzugreifen, hierin erkannte er, mit der Leitung der großen nationalen Sammlung betraut, seinen eigentlichen Beruf. In dessen Ausübung gewinnen die zwei Seiten seines Wesens: der analysierende Verstand und die ästhetische Neigung ihre gegenseitige Durchdringung. Der Kritiker und der Amateur werden Eines im Museumsdirektor. Ohne Rücksicht auf Gewohnheit und populäres Gefallen verbannt er, schonungslos Gericht haltend, aus den überfüllten Galerieräumen alles, was von seinem künstlerischen Geschmack verurteilt wird, und schafft sich so Platz für die geplanten Neuerwerbungen, die

er binnen kurzem, dank der Unterstützung seitens leidenschaftlich von ihm interessierter Kunstfreunde, in umfänglicher Weise bewerkstelligt. In Max Liebermann und dem diesem nahestehenden Kreise von Künstlern und Gönnern, welche der französischen modernsten Kunst huldigen, gewinnt er einflußreiche und tatkräftige Helfer und Mitarbeiter. Hierbei kommt er mehr und mehr unter den Bann der Kunst des Nachbarlandes und scheut sich nicht, seiner Überzeugung von deren Bedeutung dadurch Ausdruck zu geben, daß er, die ursprünglichen Schranken des Nationalen durchbrechend, nichtdeutschen Werken den Eintritt verschafft und damit dem Charakter der Sammlung ein neues Gepräge verleiht. Nicht ohne Fanatismus, der auf die Steigerung seiner Energie stimulierend wirkt, vertritt er, der doch auch ein Bewunderer Böcklins und der großen französischen Meister aus der Mitte des XIX. Jahrhunderts war, das Modernste und bestimmt, gewagte ästhetische Auffassungen dieser extremen internationalen Richtung rückhaltlos sich aneignend, den Maßstab seiner Wertschätzung auch des Alten von solchem Standpunkte aus, indem er dem Impressionismus in der Vergangenheit nachspürt und ihm, was zu so absonderlichen Erscheinungen, wie dem Greco-Kultus, führen sollte, die entscheidende Bedeutung in der Geschichte der Malerei zuerkennt. Inwieweit er mit solchen Ansichten, denen er noch in seinem letzten Aufsatz: dem Katalogvorwort zu der in der Münchener Alten Pinakothek von ihm ausgestellten Sammlung Nemes Ausdruck gegeben hat, Recht behalten, inwieweit vielen der von ihm erworbenen Werke dauernd ein Platz in der Nationalgalerie gewahrt werden wird, inwieweit auch in kommenden Zeiten seine heftige Propaganda jener internationalen Kunstbewegung Zustimmung finden dürfte, ja inwieweit sie zum Heile gereichte oder nicht — hierüber möchte Einer, der, wie der Schreiber dieser Zeilen, auf einem anderen Standpunkt steht, sich des erst von der Zukunft zu fällenden Urteils enthalten. Hier gilt es nur die Tatsache hervorzuheben, die sich, wie mir scheint, aus jener bei ihm unverkennbaren Beeinflussung des ästhetischen Gefühls durch einen auf das technisch Interessante und reizvoll Problematische gerichteten Verstand erklärt und den von vielen hochbegabten Jüngeren bitter empfundenen Mangel an Verständnis für Künstler und Kunstwerke von speziell deutscher Art — es genügt, den einen: Hans Thoma für alle andern namhaft zu machen — zur Folge hatte.

Unsere Kenntnisse der deutschen Kunst aber hat er gleichwohl durch die von ihm und Lichtwark 1906 veranstaltete große Jahrhundertausstellung auf das bedeutendste erweitert und geklärt. Und der Fülle der von ihm ermöglichten Anschaffungen für die Nationalgalerie, deren größtem Teil doch bleibender Wert prophezeit werden kann, steht man mit der staunenden Frage gegenüber: wie war in so kurzer Frist so viel zu erreichen möglich?

Dieselbe ungeschwächte Tatkraft, die nun mit seinem Leben gleichbedeutend geworden war, brachte er 1909, als er infolge seiner, ihren Ursachen nach in tieferem Sinne wohl zu deutenden Entlassung aus der Berliner Stellung zum Leiter der kgl. bayerischen staatlichen Galerien ernannt ward, nach München mit. Bezüglich der Neuen Pinakothek zunächst noch in seiner Aktionsfreiheit beschränkt, aber doch im Stillen, wie eben jetzt erst bekannt wird, für deren Zuwachs durch wiederum vornehmlich französische moderne Bilder eifrig sorgend, ging er ohne Zögern und Zagen an die Aufgabe, tiefgreifende Veränderungen mit der Alten Pinakothek vorzunehmen. Indem er auch hier Hunderte von Gemälden ausschaltete, sicherte er den bedeutendsten Schätzen eine würdige, ungleich eindrucksvollere Aufstellung und gesellte ihnèn — nicht ohne heftigen Einspruch von den betreffenden Städten zu erfahren — andere, die er aus den staatlichen Sammlungen von Augsburg, Nürnberg und Aschaffenburg gegen Eintausch von Werken mehr lokaler Bedeutung entführte. Binnen kurzem bot die Pinakothek ein ganz, und man darf gewiß sagen, überraschend zu ihrem Vorteil verändertes Bild dar, das durch die in seiner letzten Lebenszeit von ihm angeordnete Zusammenstellung großer, früher in Einzeltafeln zerlegter altdeutscher Altarwerke eine höchst wirkungsvolle Bereicherung erfahren hat. Die wenigen Neuanschaffungen, die er zu machen in der Lage war (hervorzuheben sind der Guardi, der Greco und die Goyas), verkünden, in welcher Weise er, seinem oben gekennzeichneten impressionistischen Prinzip getreu, den alten Besitz zu ergänzen gewillt war.

Nun gebot der Tod seinem Eifer Halt. Und wir empfinden dies mit umso tieferer Ergriffenheit, als der plötzliche Stillstand es uns erst mit voller erschreckender Deutlichkeit zeigt, im Kampfe mit welcher furchtbaren Macht sich die Energie dieses Mannes immer von neuem durchzusetzen hatte. Das Gefühl der Bewunderung hierfür vereint sich mit der Dankbarkeit. Und äußerte sich diese in den ersten Tagen des Schmerzes vornehmlich, wie zu begreifen und zu erwarten, seitens jenes Künstler- und Amateurkreises, der an ihm eine so starke Stütze hatte — auch die Fachgenossen ehren, über die wissenschaftlichen Leistungen hinaus, in warmer Anerkennung das Gedächtnis einer Persönlichkeit, die, ganz der Hauptströmung der Zeit folgend und sie mächtig fördernd, immer zu den für diese Periode unseres Kunstlebens besonders charakteristischen und fesselnden Erscheinungen gerechnet werden wird. Nur vielleicht dem Freunde aber offenbart sich bei diesem Abschiede in ihrer Unerbittlichkeit die grausame Wahrheit, daß das Unersetzliche eines seltenen Menschen in dem nur einmal erscheinenden lebendigen Ganzen seines Wesens und in der ihrer Art nach unvergleichlichen Wirkung, die von diesem ausgeht, beruht.

Henry Thode.

Dürers Holzschnitt Ercules.

Von **Hans Klaiber.**

Über die Bedeutung des Dürerholzschnittes Ercules hat man sich wohl schon manchmal den Kopf zerbrochen, ohne daß aber ein bestimmter Vorschlag zur Erklärung gemacht worden wäre. Die Frage, ob mit dem in Dürers niederländischem Reisetagebuch mitten unter Kupferstichen erwähnten Herkules unser Blatt oder ein Stich, etwa die große Eifersucht, gemeint sei, ist für die Deutung des Holzschnittes unerheblich, da das Stoffgebiet durch die Aufschrift gesichert ist. Thausing hat sich in seiner Dürermonographie (S. 202) etwas eingehender mit dem Holzschnitt befaßt, jedoch durch eine merkwürdige Mißdeutung des Vorgangs sich die Erklärung unmöglich gemacht. »Ähnlich wie Simson bildet Dürer den griechischen Heros auf einer rätselhaften Kampfszene, welche oben mit der Inschrift Ercules versehen ist. Der Auftritt hat eine entfernte Verwandtschaft mit dem großen Kupferstich gleichen Namens. Doch erscheint der mit einer Keule bewaffnete Held hier in Begleitung zweier Weiber, einer bekleideten jungen Frau und einer häßlichen mageren alten, vielleicht einer Invidia, die einen Kinnbackenknochen schwingt. Sie fallen sämtlich über zwei gepanzerte Ritter her, die auf der Erde liegen. Welche mittelalterliche Auffassung der Herkulessage hier zugrunde liegt, ist noch völlig unerklärt, und solange dies der Fall ist, läßt sich wohl auch nicht entscheiden, ob der Ritter, der gefolgt von einem Landsknecht linkshin sprengt (B 131), als Ergänzung mit zu jenem Blatt gehört. Die beiden würden dann den dort Überfallenen zu Hilfe eilen und die Blätter hätten somit die Bestimmung, aneinandergeklebt zu werden. Dazu stimmen aber doch die entsprechenden Ränder der zwei Blätter nicht genau genug zusammen. Hinwiederum ist an der ganz gleichzeitigen Entstehung der beiden Holzschnitte nicht zu zweifeln.« Die zuerst von Eye vorgebrachte, zuletzt von Scherer wieder aufgenommene Vermutung von der stofflichen Zusammengehörigkeit der beiden Holzschnitte entbehrt der Begründung; schon die Tracht, auf dem einen antikisierend, auf dem anderen rein zeitgenössisch, spricht dagegen; auch ist uns von einem derartigen Zusammenkleben zweier Holzschnitte nichts bekannt, wo es sich nicht um die Zusammensetzung von Teilen zu einem schon aus technischen Gründen

zu zerlegenden Ganzen handelt. Vielmehr ist das Blatt aus sich selbst heraus zu deuten. Dargestellt ist unseres Erachtens eine Szene aus dem Kampf um Jole. Gewöhnlich wird der Erfolg und das Ziel des Kampfes, die Entführung der Jole nach Überwältigung ihrer Angehörigen, als Thema gewählt, hier ein früheres Stadium. Eurytos, »der gute Bogenspanner«, König von Oicheleia, hatte, so meldet die Sage, dem, der ihn oder seine Söhne im Bogenspannen übertreffe, seine Tochter Jole als Kampfpreis in Aussicht gestellt. Herakles bewarb sich und blieb Sieger, wurde aber mit seiner Bewerbung von Eurytos abgewiesen. Daher unternahm er einen Rachezug gegen den wortbrüchigen König, eroberte Oicheleia, erschlug den Eurytos mit den Seinen und führte Jole als Weib mit sich heim. Unser Blatt stellt die Erlegung des Eurytos dar. Herkules, der nicht ohne Bedeutung Bogen und Köcher um die Schulter gehängt hat, tritt auf den gestürzten Feind, um ihn mit der Keule vollends niederzuschlagen. Auch Eurytos ist durch einen umgehängten Bogen charakterisiert, obwohl diese Waffe zu seiner Ritterrüstung wenig genug zu passen scheint. Sein Gefährte, wohl einer seiner Söhne, liegt bereits tot am Boden. Nun die zwei Frauen, deren Aktion Thausing sicher mißverstanden hat, wenn er glaubt, sie gehen gemeinsam mit Herkules auf die Unterlegenen los. Die jüngere, offenbar eben auf den Kampfplatz herbeigeeilt, beugt sich händeringend über die Gefallenen: es ist Jole, die den Tod der Ihrigen bejammert. Sie selbst aber wird von der häßlichen Alten, die ihr ins offene Haar zu greifen scheint, gepeinigt. Diese ist nach ihrer ganzen Erscheinung sicher nicht als konkrete Person, sondern als Allegorie zu deuten. Als formales Vorbild hat, wie Weisbach wahrscheinlich macht, die ein Täfelchen haltende Alte auf dem (nicht von Dürer kopierten) Tritonenkampf Mantegnas gedient, und da der Holzschnitt ein antikisches Thema behandelt und auch sonst im Kostüm italienische Anklänge aufweist, so ist die Entlehnung recht wohl glaubhaft. Nur läßt sich zweifeln, welche Allegorie Dürer hier vorgeschwebt hat. Der nächste Gedanke ist, wie schon Thausing vermutet und wie das Vorbild Mantegnas nahelegen könnte, es sei eine Invidia. Gehen doch diese Darstellungen letzten Endes auf Ovids berühmte Schilderung der Invidia zurück. Man könnte wohl zugeben, daß Neid und Eifersucht an dem Kampfe schuldig waren, wenn man an die Herausforderung oder den Wortbruch des Eurytos denkt. Immerhin ist es dann merkwürdig, daß gerade Jole, und nicht vielmehr die Kämpfenden, von der Invidia geplagt oder aufgestachelt werden, so wie auf Mantegnas Stichen nach Försters Deutung die sonst friedliebenden Ichthyophagen durch Eifersucht zum Kampf entflammt werden. Es ist deshalb möglich, daß sich Dürer eine andere Personifikation unter der Megäre gedacht hat, etwa eine Tristitia, die gelegentlich ähnlich dargestellt wird, Desperatio oder dgl. (man vergleiche etwa die Allegorien der Kebestafel).

Jedenfalls personifiziert die Alte den Zustand der jungen Frau, das Gefühl oder die Stimmung, von der diese gequält wird. Eine derartige symbolische Darstellung des peinigenden Seelenzustandes durch Geschlagenwerden ist ganz üblich und würde nicht aus dem allegorischen Vorstellungskreis der Zeit herausfallen. Daß uns die letzte Sicherheit in der Benennung der Figur fehlt, diesen Mangel teilt das Blatt mit vielen allegorischen Darstellungen, die keine Namen aufgeschrieben tragen. Man braucht gar nicht über Dürers Werk hinauszugehen, es genüge an Historien wie die Eifersucht oder an die bisher noch nicht enträtselten Zeichnungen wie die pupilla augusta oder den Apollo mit dem brodelnden Kessel und der Beischrift l s (vielleicht l[utum] s»[apientiae] zu lesen, der mittelalterliche t. t. für den Weisheitstrank, was zu Apollo passen würde) zu erinnern. Da sich im Herkulesmythus sonst keine Erzählung finden läßt, die eine Erklärung des Holzschnitts bieten könnte, und bis auf die bei Allegorien gewöhnliche Unsicherheit der Benennung der Vorgang aus der Eurytossage sich deuten läßt, da endlich, wie man weiß, für Dürer antikische und allegorische Darstellung ineinander überging, so scheint uns der hier vorgetragene Vorschlag einer Erklärung der Erwägung wert.

Die Scheßlitzer, genannt Schnitzer, eine Nürnberger Goldschmiedfamilie des XV. Jahrhunderts.

Von **Albert Gümbel.**

Im 10. Bande der Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Regesten aus dem K. Kreisarchive Nürnberg, Nr. 5700 und 5701, hat Petz einen Briefwechsel zwischen dem Rat der Stadt Nürnberg und Kaiser Friedrich III. aus dem Jahre 1453 veröffentlicht, welcher die Bezahlung und Ausantwortung eines vom Kaiser bei dem Nürnberger Goldschmiede Hanns Schnitzer in Arbeit gegebenen goldenen Kreuzes betrifft. Eine wertvolle Ergänzung dieses Schriftwechsels bilden die von Zimerman im 1. Bande dieser Jahrbücher [1]) neuerdings abgedruckten urkundlichen Nachrichten über die Edelsteine, Perlen und anderen Materialien, welche der Kaiser für die Anfertigung eben dieses goldenen Kreuzes und einiger anderen Kleinode dem Nürnberger Bürger Lukas Kemnater in den Jahren 1445, 1446 und 1453 aushändigen ließ.

Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich, so viel mir bekannt ist, mit jenem Nürnberger Goldschmiede Hanns Schnitzer, welchem diese umfangreiche kaiserliche Bestellung zufiel, noch nicht beschäftigt, und auch der Herausgeber des eingangs erwähnten Briefwechsels hat keine Gelegenheit gehabt oder genommen, dies zu tun. Und doch dürfte eine Sammlung der auf diesen Nürnberger Goldschmied bezüglichen archivalischer Notizen des Interesses nicht entbehren.

Vor allem liegt ja die Frage nahe, ob wir in dem Namen »S c h n i t z e r« den Familiennamen des Meisters oder eine mit seiner künstlerischen Tätigkeit in Beziehung stehende Charakterisierung zu erblicken haben.

Nach dem vom Verfasser im hiesigen K. Kreisarchive gesammelten urkundlichen Material scheint in der Tat das letztere der Fall zu sein: Schnitzer dürfte nur Beiname und als Familiennamen dieses Hanns »Schnitzer« und zweier weiteren Glieder dieser Nürnberger Gold-

[1]) Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, Nr. 67. Ein älterer Druck bei Chmel, Materialien zur österreichischen Geschichte, 1837, Bd. I, Nr. LXI.

schmiedfamilie, seiner Söhne, der Name Scheßlitzer [2]) festzuhalten sein.

Es obläge dem Verfasser vielleicht vorerst die Beweise für die Identität des in den Nürnberger Archivalien erscheinenden Hanns Schnitzers und Hanns Scheßlitzers vorzutragen; er möchte aber, um die chronologische Ordnung nicht zu stören, hier einstweilen nur auf das unten bei den Einträgen der Nürnberger Losungslisten und Totenbücher zu Sagende verweisen und zunächst in zeitlicher Folge zusammenstellen, was sich an Angaben über den Meister auffinden ließ.

Die erste Nachricht, welche wir über Hanns Scheßlitzer besitzen, ist ein Eintrag in den Nürnberger Bürger- und Meisterbüchern, wonach er im Jahre 1427 Meister beim Handwerk der Goldschmiede wurde [3]). Im gleichen Jahre 1427 erscheint er im Ämterbuch der Stadt als Hans Schechßlitzer unter den beeideten Meistern der »Goltsmid«, ebenso 1428, 1429 und 1430 [4]).

---

[2]) Die benutzten Urkunden geben den Namen des Meisters in sehr zahlreichen Abänderungen, wie die folgenden wörtlichen Anführungen ersehen lassen. Die von mir gewählte Namensform findet sich zwar so buchstabengetreu nicht, da es aber wohl keinem Zweifel unterliegen kann, daß der Name der Familie mit dem alten fürstbischöflich bambergischen Amtsstädtchen Scheßlitz (ältere urkundliche Formen Schehezlice, Schechslitz) in Zusammenhang zu bringen ist, habe ich kein Bedenken getragen, die Wandlung des Stadtnamens auch auf den Familiennamen zu übertragen.

[3]) Ms. 233 im K. Kreisarchiv Nürnberg, fol. 26 a: Goltsmid. Hanns Schechtzlinger (!) goltsmid [wird Meister] Anno XXVII°. Die Stockbauersche Goldschmiedsliste aus der Bibliothek der Bayerischen Landesgewerbeanstalt (Bayerische Gewerbezeitung Bd. VI, Beilage) führt ihn unter Nr. 78 als Hantz Schlechtzlinger Goltsmid auf. (Über die Handschrift und deren mangelhafte Edition vgl. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, Vorwort S. XXVII.)

[4]) In den älteren Ämterbüchlein (»Ambtpuchlein vnd der Hantwerck«) werden die Namen sämtlicher in der Stadt sitzender Meister des Goldschmiedehandwerks aufgeführt mit dem Beisatz »juraverunt«. Dieser Vermerk will besagen, daß die Meister den alljährlich zu erneuernden Goldschmiedeeid — er wird einmal bei Hampe, Ratsverlässe, I, Nr. 7, »der goltsmid eyd« genannt und sollte damals (1449) gebessert werden — geleistet haben. Den Wortlaut dieses Eides vermochte ich nicht zu finden, da die älteren Pflichtbücher, von welchen Murr noch ein oder das andere Exemplar in der Hand hatte, für diese Zeit nicht mehr erhalten sind und spätere Pflichtbücher (wie das vom Jahre 1552) ihn nicht mehr kennen. Er dürfte wohl in ziemlich allgemeinen Ausdrücken die Verpflichtung des Meisters zur Einhaltung der vom Rate für das Handwerk gegebenen Verordnungen — möglicherweise wurde auch deren letzte Gesamtredaktion vorher verlesen — enthalten haben. Später, nach Aufstellung der »geschworenen« Meister, die zunächst dem Rate für die Aufrechterhaltung dieser Ordnungen verantwortlich waren und ihn ferner bei allen das Handwerk betreffenden Sach- und Personenfragen mit ihren Gutachten zu unterstützen hatten, fiel diese Gesamtverpflichtung aller Meister »zum neuen Rate« weg. Für das Goldschmiedehandwerk finden wir solche »geschworene« Meister 1461 aufgestellt — einer von ihnen war auch unser Hanns Scheßlitzer — und so enthält das Ämterbüchlein

Aus dem letzteren Jahre 1430 bietet nun Gebert, der im übrigen den Zusammenhang mit Hans Schnitzer nicht kennt, in seiner »Geschichte der Münzstätte der Reichsstadt Nürnberg«, Nürnberg 1890, S. 38, eine Notiz über unseren Hans Scheßlitzer aus den Nürnberger Stadtrechnungen, welche besagt, daß in diesem Jahre ein Konflikt zwischen Scheßlitzer und dem Nürnberger Rate ausbrach. Der »Eysengraber« war unwillig und wäre gerne »vom Ampt gewesen«, der Rat hielt ihn aber dabei fest und beschwichtigte seinen Unmut durch ein Geschenk von 20 fl. und, wie es scheint, der Erlaubnis, eine Reise nach Frankfurt (a. M.?) machen zu dürfen (vielleicht zur Erledigung eines gewinnbringenden, privaten Auftrages) [5].

Es dürfte wohl nicht schwer sein, das »Ampt« zu bezeichnen, dessen Scheßlitzer gerne ledig gewesen wäre. Der Rat begann nämlich damals, im Jahre 1429 u. ff., erstmals mit der Ausprägung städtischer Goldgulden und scheint mehrere Eisenschneider, welche die neuen Münzstempel zu graben hatten, für seinen ausschließlichen Dienst bestellt und beeidet zu haben; darunter war auch Meister Scheßlitzer, dem dieses »Amt« aber Verpflichtungen auferlegt zu haben scheint, die ihm lästig wurden [6].

---

von 1481 zwar noch die Namen aller Goldschmiede, aber nur bei den Namen der geschworenen Meister findet sich ein »jurati«.

5) Stadtrechnungen im K. Kreisarchiv Nürnberg. Tomus III, fol. 447 b, Bürgermeistermonat des Peter Volkmeyr und Hans Ortliep [1. Februar—1. März 1430]: Item dedimus 20 guld. novi Hannsen Schehslitz, dem Eysengraber, zu der zeit als er vnwillig was vnd gern vom Ampt gewesen wer, darumb daz man In bey dem Ampt behielt, vnd als er ein raise gen Frankfurt tet, faciunt in Hallensibus 22 ℔ hl.

6) Gebert a. a. O. führt 1429 noch einen »Hanns pfaffenhover« auf, der für den Rat Münzeisen »zu gulden und schillingen« verfertigte. Seine Vermutung allerdings, daß jener Pfaffenhover mit unserem Hans Scheßlitzer identisch ist, läßt sich nicht aufrecht erhalten.

Zu jenen von Gebert aufgeführten »Eisengrabern« in städtischen Diensten dürfen wir vielleicht auch noch jenen Goldschmied Erhart Sachs gesellen, von dem Murr, Journal zur Kunstgeschichte, II, 1776, S. 74, mitteilt, daß er am 21. Februar 1424 »zu dem eysengrab ambt« schwur. Als Münzmeister wurden damals gleichzeitig beeidet der auch bei Gebert genannte Münzmeister Bartholomäus und »zu dem versuch vnd aufcziehambt« (d. h. als amtliche Schauer und Probierer) die Goldschmiede Wilhelm und Seitz Groland. Murr will unseren Erhard Sachs, der wohl mit dem von Gebert, S. 34 und 37, genannten »Meister Erhard« identisch ist, noch 1427 (neben jenem Münzmeister Bartholomäus) als »Erhart Sachs eysengraber« auf der Sebalder Seite gefunden haben, ich konnte freilich diesen Eintrag über den Eisengraber in der noch erhaltenen Sebalder Losungsliste von 1427 nicht finden. Doch wissen wir aus den Ämterbüchlein, daß Sachs sowohl 1427 als auch 1430 und länger als Goldschmied lebte.

Murr gibt an der angegebenen Stelle auch den Wortlaut eines älteren (1398) und späteren (1424) Eisengrabereides. 1398 hatte dieser zu beschwören, daß er die Münzeisen getreulich graben und bewahren, auch für niemand anderes (als den Rat) Eisen zu goldenen Münzen graben wolle. Ähnlich 1424, mit dem Zusatz, daß er von den Münzeisen niemanden außer dem Münzmeister etwas aushändigen solle.

Im gleichen Jahre 1430 finden wir Scheßlitzer im sogenannten »Grabenpuch« unter den Haushaltungsvorständen, welche es vorzogen, die einem jedem arbeitsfähigen Bürger vom Rate auferlegte Schanzarbeit im städtischen Festungsgraben — es galt damals der drohenden Hussitengefahr zu begegnen — für sich und die Glieder ihres Hausstandes durch Geld abzulösen 7). Er wird in dem mit »Jörgen Stromers Egk am Marckt« bezeichneten Straßenviertel als »Hans Scheßlicz« aufgeführt. Die Losungs(Steuer-)liste vom Jahre 1433 — die erste, die unseren Goldschmied nennt — umschreibt dieses nämliche Straßenquartier genauer mit: Andres Stromeirs eckhauß hinder dem Rathauß hinauff vmb des Sigmund Pfintzings hauß den Zotemberg hinab für meister Peters des Artzts ekhaus hinvmb biß wider an des egenanten Stromeyrs ek. Der betreffende Eintrag lautet: H. Schehslitzer jur[avit] 8). Ebenso in den Listen von 1438 und 1440.

Dort — im Salzmarktviertel, denn diesem Stadtviertel gehört das beschriebene Häusergeviert an — können wir nun Scheßlitzer über 32 Jahre als ansässig nachweisen.

An genau der gleichen Stelle nämlich, wo ihn diese Steuerlisten aufführen, finden wir — um dies gleich vorauszunehmen — Scheßlitzer in den »Saltzpüchlein« von den Jahren 1443 und 1447, im »Getraidt-, Saltz- und Harnisch-Büchlein A°. 1449« und in den Getreidebüchlein der Jahre 1460 und 1462 9).

Bemerkenswerterweise führen ihn diese Salz- und Getreidebüchlein sämtlich nicht als Hans Schehslitzer, sondern als Hans Schnitzer (Hanns Snytzer 1443 und 1447, Hans sniczer 1449, Hanns snitzer 1460, Schnitzer, goltsmid 1462) auf 10).

Die durchaus gleichen Namen der Nachbarn in den Losungslisten und in den eben besprochenen

7) Über Zweck und Anlegung dieses Grabenbuches vgl. Sander, Haushaltung Nürnbergs, S. 232.

8) Dieses »juravit« bedeutet, daß der Schwörende sein Gesamtvermögen in Barschaft und Renten richtig versteuert habe.

9) Mit diesen Salz-, Harnisch- und Getreidebüchlein hat es folgende Bewandtnis. Wenn sich die Zeitläufte bedrohlicher gestalteten und für die Stadt die Abschneidung der Zufuhr oder gar die Gefahr einer Belagerung näherrückte, speicherte nicht nur der Rat selbst große Vorräte von Lebensmitteln in seinen Kornhäusern auf, sondern befahl auch der Bürgerschaft unter Strafandrohungen sich mit dem Nötigen (Brotgetreide, Salz in Scheiben), dann auch Schutzwaffen zu versehen. Die Gassenhauptleute hatten die Pflicht, sich von dem Vollzug dieser Maßregeln und der Quantität der Vorräte zu überzeugen und Aufzeichnungen hierüber an ihre Viertelmeister bzw. an den Rat zu übergeben. Aus diesen wurden dann die uns erhaltenen »Salz- usw. Büchlein« zusammengestellt.

10) Auch Endres Tuchers Baumeisterbuch, begonnen 1464 (ed. Weech u. Lexer, S. 172), bezeichnet das Haus unseres Goldschmiedes kurz als »des Snitzers haus«.

Archivalien verbürgen die Personenübereinstimmung in zweifelsfreier Art. Die Gleichung Hans Scheßlitzer = Hanns Schnitzer kann demnach als urkundlich bewiesen gelten.

Im Jahre 1434 übernahm Hans Scheßlitzer für einen Nürnberger Bürger Hanns Luckembach nach dessen Entlassung aus dem Gefängnis des Rates neben Anderen Bürgschaft für künftiges Wohlverhalten [11]).

[11]) Urfehdebrief des Hs. Luckembach vom 20. September 1434 im K. Kreisarchiv Nürnberg, Losungsurkunden V 89/2, Nr. 2172. Jener Hans Luckembach, einer der reitenden Diener der Stadt (»Einrößer«), deren der Rat stets eine größere Anzahl besoldete und sich zur Überbringung von Briefschaften (namentlich an seine auswärtigen Gesandten), Besorgung weniger wichtiger auswärtiger Geschäfte, für Geleite usw. ständig bediente, hatte sich durch ein Urteil des Stadtgerichtes in nicht genannter Sache beschwert gefühlt und war feindlicher Umtriebe gegen die Stadt überführt worden. Auf Fürbitte verschiedener »erberer« Herren geistlichen und weltlichen Standes wurde er zwar ohne Leibesstrafe aus der Haft entlassen, mußte aber Urfehde (d. h. Verzicht auf jede Art Rache) schwören und geloben, fortan rechtliche Forderungen nur vor des Reiches Richter zu Nürnberg auszutragen. Dafür stellte er als Bürgen Conrad Luckembach, seinen Bruder, Bürger zu Nürnberg, Jacob Luckembach, Bürger zu Schwäbisch-Hall, Hanns Goltslaher, Eberhart Lewpolt, Salwurck (= Panzermacher), Hanns Kölner, Goldschmied, Hanns Heß, Schreiner, Hanns Nüremberger, Schreiner, Conrad Turer, Glaser, Vlrich Scholle, Eberhart Cristan, alle Bürger zu Nürnberg, dann drei seiner Kollegen, Heinrich Geselle, Fritz Höhlein und Heintz Schütz, »alle drey des Rats zu Nüremberg Diener«, und Hans Schehslitzzer, »auch burger zu Nüremberg«. Den Brief besiegelten der Aussteller, sein Bruder Konrad, die drei obengenannten »diener des rats« und zwei andere Nürnberger.

Unter den angehängten Siegeln ist nun das zweite von ganz besonderem Interesse. Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir hier ein Siegel des Nürnberger Malers Konrad Luckembach vor uns haben. Das Siegel zeigt einen Arm, der ein Laubreis hält, darüber einen kleinen Stern. Das bemerkenswerteste ist aber ein zweites kleines Schildchen (heraldisch rechts oben), in das Helmgezier eingefügt, das im Siegelfelde drei kleine Schildchen in der Anordnung 2 : 1 zeigt, also das Wappen, wie es die Heraldik als »Künstlerwappen« ausbildete. Die Umschrift lautet: S. CONRAT LVCKENBA[CH]. Ähnlich das Wappen des Hans, doch roher und ohne Schildchen im Kleinod. Der Maler Konrad Luckembach wurde 1423 Bürger in Nürnberg und ist urkundlich 1427, 1429, 1430 und 1433 bezeugt (vgl. Gümbel, Repertorium Bd. 30, S. 42; Gebhardt, Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, S. 64. Dieser hält ihn für den Maler des Bamberger Altars im Münchener Nationalmuseum). Im Jahre 1436, zwischen 21. November und 19. Dezember, wurden dem »moler Hannsen Luckempach« 153 Gulden Landeswährung bezahlt, »das die Ratsstub gekost hatt zu molen« (Stadtrechnungen im K. Kreisarchiv, T. IV, fol. 204 a). Ich glaube, daß hier ein Schreibversehen (Hanns anstatt Konrad) vorliegt. Von einem Maler Hans L. wissen wir sonst gar nichts, dagegen wird Hans L. als reitender »Diener« des Rats häufig in den Stadtrechnungen genannt; so dürfte dem betreffenden Ratsschreiber der Name sehr geläufig gewesen und durch einen lapsus calami in die Feder gekommen sein. Bemerkt sei, daß Hanns Luckembach auch nach jenem Vorkommnis vom Jahre 1434 noch in Diensten des Rates erscheint bis Frühjahr 1440, zu welcher Zeit er die Stadt als Flüchtling verlassen zu haben scheint (Stadtrechnungen IV, fol. 346 b).

Für die Jahre 1442—1445 besitzen wir wiederum städtische Ämterbüchlein, welche unseren Meister als Hans Schesliczzer (Schehßlizer) unter den vom Rate alljährlich beeideten Goldschmieden aufführen.

Im Jahre 1443 machte er zugleich mit dem Goldschmiede Sebold Grolant als Vormund des Söhnchens Georg des Seitz Grolant, ebenfalls eines Goldschmieds, beim kaiserlichen Landgericht des Burggrafentums Nürnberg in dessen zu Fürth abgehaltenen Sitzung vom 29. Juli 1443 eine Klage gegen einen adeligen Herrn von Heßburg auf Bezahlung von 25 fl. für »silber und macherlon« anhängig. In dem Protokolle über dieses Klagevorbringen [12]) wird er ebenfalls »Hanns snyczer« genannt.

Mit dem Jahre 1445 setzen sodann die Nachrichten ein, die wir über die Bestellung eines goldenen Kreuzes und anderer Kleinodien durch den Kaiser haben. Das erste hierauf bezügliche, von Chmel und Zimerman [13]) herausgegebene Aktenstück ist betitelt: Vermerkt, was gestain, perl, gold und silber wir kunig Fridreich etc. Lucasen Kemnater, unserm diener und burger zu Nüremberg, an sand Mariczen tag zu Wienn geantwurtt haben anno domini etc. im 45. jar, davon er uns ein guldeins und ein silbreins kreüz, ein halspant, etliche pilder und andere stukh von gold und silber machen sol laßen als hernach geschriben steet und ime gebüret von den guldein stukhen von ainer wiennisch mark ze lon zehen guldein ducaten.

Es folgt sodann eine sehr umfangreiche Aufzählung der zur Verwendung durch den Goldschmied bestimmten Edelsteine (Saphire, »Pallas« [14]), Smaragden, »Prasen« [15]), Granaten usw.), dann der Perlen, des »Aingehürns«, der Kunstgegenstände z. B. eines goldenen Salzfasses (»des von Burgundi salzvas«), des Bargoldes und -silbers; es ist dabei jedesmal bemerkt, zu welchem Stück (goldenes oder silbernes Kreuz, goldene »Naterzunngen«) [16]) der betreffende Stein usw. verwendet werden soll. 1446 werden nochmals eine größere Anzahl Edelsteine und 1453 wiederum 12 »Palas«, 10 Saphire und 60 Perlen speziell zu dem goldenen Kreuz übergeben.

Aus Nürnberger Quellen wissen wir sodann, daß der Kaiser im Jahre 1452 auch 8 Diamanten für dieses Kreuz in Nürnberg übergeben ließ [17]).

In allen diesen bis jetzt besprochenen Schriftstücken wird der Name des Nürnberger Goldschmiedes, welchem die umfangreiche kaiserliche

[12]) Beilage I.

[13]) Vgl. oben.

[14]) Nach Lexer, Mhd. Handwörterbuch, eine Art blasser oder auch ganz weißer Rubine.

[15]) Ein kostbarer grüner Stein (Lexer).

[16]) Petrifizierter Fischzahn, der gefaßt und als Zierat getragen wurde (Lexer).

[17]) Vgl. bei Petz a. a. O. die Briefe des Nürnberger Rates an den Kaiser vom 16. und 24. Oktober 1452.

Bestellung anvertraut worden war, nicht genannt. Diesen erfahren wir aber aus einem Schreiben des Kaisers an den Nürnberger Rat vom 28. August 1453 [18]), in welchem der Herrscher Anordnungen über die Bezahlung und den Transport des nun fertiggestellten Kreuzes trifft. Der Rat, schreibt Friedrich, solle von den in Nürnberg angesessenen Juden 4600 fl. als eine ihm anläßlich seiner Krönung zum Kaiser zustehende »erung« eintreiben und seinem Vertrauensmann Lukas Kemnater [19]) übergeben, »doch also, das ir das kreuz, so Hanns Schnitzer gemacht hat, das dann der egenannt Lucaß uns von demselben Schnitzer müßig und ledig machen sol, da entgegen zu unseren handen empfahet«. Dieses »müßig und ledig machen« bestand darin, daß Lukas Kemnater, wie der Kaiser weiter befiehlt, von diesem Gelde an Hans Schnitzer 1000 fl. [20]) »umb sein arbait und darlegen (d. h. Auslagen) bezahlen«, dagegen der Goldschmied das Kreuz auf eine Vollmacht Kemnaters hin dem Rate zur weiteren Überantwortung an den Kaiser übergeben solle.

Bezüglich des Transportes des wertvollen Stückes traf letzterer besondere Anordnungen. Er gedachte den günstigen Zufall, daß damals Markgraf Albrecht von Brandenburg, der Beherrscher der fränkisch-hohenzollerschen Besitzungen unterhalb Gebirgs, sich zur Fahrt an den kaiserlichen Hof rüstete, zu benützen und richtete an den Brandenburger ein Schreiben, in dem er den Wunsch aussprach, der Markgraf möchte das Kreuz mit sich an den Hof bringen. Dem Nürnberger Rate befahl er, dieses Schreiben dem Markgrafen auszuhändigen und auch namens der Stadt das Ersuchen zu wiederholen, daß dieser den Transport übernehme »und das [kreuz] mitsampt Jacoben Guldinmund [21]), der dabei sein soll, in seinem scherme, wolversorgt, zu unser selbs handen mit im pringe«.

---

[18]) Siehe Beilage II. Obwohl von Petz a. a. O. schon gedruckt, glaubte ich doch sowohl das kaiserliche Schreiben als die Antwort Nürnbergs in diesem neuen Zusammenhang nach den Originalen nochmals geben zu sollen.

[19]) Die Beziehungen Friedrichs zu diesem Nürnberger Bürger, finanziellen Vertrauensmann und, wie es scheint, künstlerischen Berater, gehen bis in die herzogliche Zeit zurück. Noch als Herzog von Steiermark stellte Friedrich (zugleich für seinen Bruder Albrecht) ihm und Johann Rolingswerd von Köln eine Schuldverschreibung über 750 fl. ung. für »etwevil klainod und silbergeschirr« aus. 1436, 6. Januar, Jahrbuch der Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. I, Regesten Nr. 47. (Möglicherweise fiel schon diese Bestellung unserem »Hanns Schnitzer« zu.)

Auch bei zahlreichen finanziellen Transaktionen mit der Reichsstadt Nürnberg bediente sich der Kaiser Kemnaters als Vermittlers, so in den Jahren 1445 (Jahrbücher I, Regest 66), 1448, 1451 (Urkunden im K. Kreisarchiv Nürnberg) und 1453.

[20]) Gleich etwa 8000 M. unseren Geldes.

[21]) Ein Nürnberger Bürger, der gleichfalls öfter bei der Abwicklung finanzieller Geschäfte zwischen Stadt und Kaiser genannt wird. Auch war er, wie Kemnater, Vertrauensmann des Kaisers im Verkehr mit den Nürnberger Goldschmieden und das gleich-

Aus dem Antwortschreiben des Rates vom 26. September 1453 [22]) erfahren wir, daß der Rat dem Auftrag zur Übergabe des kaiserlichen Briefes zwar pünktlich nachkam und selbst die Bitte an Markgraf Albrecht stellte, »sich mit demselben creuz zu beladen«. Der Markgraf aber weigerte sich, »umb ursach willen«, schreiben die Nürnberger, »so wir vermeinen euer keiserlich durchleuchtikeit von im geschriben«. Unter Hinweis hierauf erbat der Rat neue Befehle, in welcher Weise und durch wen das durch Hanns Schnitzer und Jacob Güldenmündel ausgehändigte Kreuz, welches »ser zierlich, vast costlich und hoch geachtet« sei, dem Kaiser überliefert werden solle.

Wir kennen die hierauf ergangenen kaiserlichen Weisungen nicht, dagegen ist uns die Urkunde erhalten, in welcher vier kaiserliche Räte, Bischof Aeneas von Siena [23]), Bischof Ulrich von Gurk, Georg von Volckersdorf und Hanns Ungnad zu Regensburg am 8. Mai 1454 bestätigen, daß sie gemäß kaiserlicher Vollmacht, das goldene Kreuz, »so der ... römisch kaiser daselbs zu Nürmberg hat machen laßen«, aus den Händen der Nürnberger Ratsherren Niclas Muffel und Georg Derrer als Vertretern des Rates empfangen haben und hierüber namens ihres kaiserlichen Herrn quittieren [24]). Der Kaiser hatte also den Ausweg gewählt, das kostbare Stück durch zwei Ratsherren nach Regensburg [25]) bringen zu lassen, von wo aus es dann seinen Weg weiter an den kaiserlichen Hof in Wiener Neustadt nahm [26]).

falls schon in früher Zeit. So kennen wir eine Urkunde des Königs, noch als Herzogs von Steiermark, vom 2 Mai 1438, worin er bekennt, dem Jacob Guldinmundel in Nürnberg 1340 fl. ung. für »etlich klainad« (von Hans Schnitzer gefertigt?) schuldig zu sein (Jahrbücher des Allerhöchsten Kaiserhauses, I, Regesten Nr. 52).

Goldschmied war er, wie man aus den besprochenen Briefen des Kaisers und dann des Rates schließen könnte, so wenig wie Lukas Kemnater.

Interessant ist das Siegel dieses kaiserlichen Finanzmannes, das sich an zwei Urkunden des Kreisarchivs vom 12. November 1445 und 15. Oktober 1453 findet. Es zeigt zwei unbekleidete Männer (?), welche das eigentliche Wappenschild halten.

Das kleine Kunstwerk mag wohl eine Arbeit unseres Goldschmieds und Eisengrabers sein.

22) Siehe Beilage III.

23) Enea Silvio Piccolomini, der spätere Humanistenpapst Pius II. Er war seit 1449 Bischof von Siena.

24) Siehe Beilage IV.

25) Dort sollte ein Reichstag über die Türkengefahr beraten. Der Kaiser aber erschien nicht.

26) Über den Verbleib dieses Kreuzes vermochte ich nichts festzustellen. Nach den Mitteilungen der Direktion der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des Allerhöchsten Kaiserhauses sowie des Herrn Schatzmeisters des Habsburg-Lothringischen Hausschatzes, k. und k. Sektionsrates F. Lumbe, befindet sich dasselbe heute weder in den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses noch in der Wiener Schatzkammer. Auch die beim k. und k. Hofburgpfarramte und bei der

Unter den kaiserlichen, zur Entgegennahme des Kreuzes bevollmächtigten Räten erscheint auch Bischof Ulrich von Gurk [27]). So dürfte es kein Zufall sein, wenn wir eben diesen Bischof im Jahre 1457 unter den Auftraggebern unseres Hans Scheßlitzer finden. Es sind uns Aufzeichnungen über die Schmuckstücke, Edelsteine, Perlen und das Bargold erhalten, welche der Bischof am 17. Februar des genannten Jahres dem Nürnberger Bürger Jörg Derrer zu Graz übergab, »ze antwurtten Hannsen Schniczer, Bürger zu Nuremberg; der sol dem benanten von Gurkch daraus machen ain guldeins kreutzel mit ainem silbrein füslein darauf geschrauft«. Das Christusbild solle mit Diamanten, welche die Nägel vorstellen sollen, angenagelt sein, Rubinen sollen die Wundenmale andeuten; der Meister solle mit Edelsteinen und Perlen nicht sparen und, was er brauche, auf Kosten des Bischofs beschaffen [28]).

Am 17. November 1461 wurde unser »Hanns Snyczer« neben Georg Diether, Jacob Sachs und Jeronimus Holper zu einem der »gesworn meister« des Goldschmiedhandwerks ernannt [29]), ein Beweis für das hohe Ansehen, dessen er sich erfreute.

Aus dem Jahre 1466 hören wir noch von einem Prozeß mit einem Bürger zu Neustadt bei Wien, namens Peter Zuber, wegen einer nicht näher bezeichneten Forderung. Zuber hatte einen kaiserlichen »gepotsbrief« gegen unseren Goldschmied zu erwirken gewußt und dieser schickte, um den richtigen Sachverhalt am kaiserlichen Hofe »zu erclern und zu gedechtnus ze pringen«, seinen Sohn — wahrscheinlich ist es der unten zu erwähnende Hieronymus — mit einem Förderungsbrief des Nürnberger Rates an den Kaiser und einen am Hofe anwesenden Ratsherrn, Nikolaus Groß, nach Neustadt, wo der Kaiser residierte; doch erfahren wir über den Ausgang der Angelegenheit nichts weiteres [30]). In dem Ratsschreiben an den Kaiser wird der Goldschmied »Hanns Snytzer, ewrer keiserlichen gnaden vnd des Reichs Bürger« genannt. Snytzer hatte sich demnach einen kaiserlichen Dienstbrief auszuwirken gewußt, der ihn unter das kaiserliche Hausgesinde aufnahm und des besonderen kaiserlichen Schutzes versicherte.

Am 20. oder 21. Oktober des Jahres 1472 ereilte unseren Meister zu

---

demselben unterstehenden »Geistlichen Schatzkammer« gepflogenen Erhebungen führten zu keinem Resultate. Allen diesen Stellen spreche ich für ihre Mühewaltung den ergebensten Dank aus.

27) Ulrich Hinenberg, Bischof von Gurk 1453—1469.

28) Siehe Beilage VI.

29) Hampe, Ratsverlässe, I, Nr. 36. Über die »geschworenen Meister« siehe oben Anm. 4.

30) Die beiden Briefe vom 3. Februar 1466 siehe bei Petz a. a. O. Nr. 5707 und 5708.

Nürnberg der Tod; am 22. Oktober wurde er unter dem Geläute der großen Glocken von St. Lorenz und St. Sebald zu Grabe getragen.

Der Eintrag im Großtotengeläutbuch von St. Lorenz fol. 25 a und 25 b, lautet: Anno domini M IV$^{C'}$ In dem LXXII. noch noch Walburg[is] hat man den hernoch geschriben personen gelewt....

Am mitwoch vor Galle (!) der Kungund Roslauffin.

Am pfincztag dar noch dem Hans schnyczer, ein goltschmyd.

Der Eintrag im Großtotengeläutbuch von St. Sebald hat folgenden Wortlaut: 1472. crucis exaltat. biß Lucie (= 14. September—13. Dezember) ... H[ans] Segschlißer (!).

Daß mit diesem Hans Segschlißer eben jener Hans schnyczer von St. Lorenz gemeint ist, kann bei der Gleichheit der vorausgehenden und folgenden Namen und nach der ganzen Sachlage keinem Zweifel unterliegen.

Als Erben seiner Kunst hinterließ Hanns Scheßlitzer zwei Söhne Hieronymus und Stephan.

Da nur über ersteren einige ausführlichere Nachrichten vorliegen, seien diese zunächst besprochen.

Im Jahre 1455 erschien der alte Hanns Scheßlitzer vor dem Nürnberger Rate und erbat sich für seinen Sohn Hieronymus, welcher willens sei, »seinem handwerk des goldsmidwerks nachzufolgen«, d. h. als Goldschmiedsgeselle zu wandern, einen Lehrbrief (Fürderbrief). Der Rat stellte darauf dem jungen Goldschmied ein Zeugnis darüber aus, daß er ehelich geboren und über 21 Jahre alt sei und 10 Jahre auf dem Goldschmiedhandwerk gelernt habe; auch habe er sich alle Zeit »fromeklich, redlich und erberklich« gehalten [31]). Fünf Jahre verbrachte der junge Hieronymus in der Fremde, 1461 kehrte er nach Nürnberg zurück und machte sein Meisterstück [32]).

Höchstwahrscheinlich war es dieser Sohn Hieronymus, welchen der Vater Scheßlitzer im Jahre 1466, wie wir gesehen haben, an den kaiserlichen Hof entsandte, um seine Prozeßangelegenheit mit Peter Zuber zu betreiben bzw. zum bessern zu wenden. Es vereinigt sich dies gut mit einer weiteren urkundlichen Notiz, nach welcher Kaiser Friedrich im Jahre 1466 (am 27. Oktober) eben unserem Hieronymus und seinen Leibeserben ein »kleinet und wappen« verlieh. Die ausführliche Beschreibung dieses Wappens ist

[31]) Vgl. Beilage V.

[32]) Bürger- und Meisterbuch im K. Kreisarchiv Nürnberg Ms. 234, fol. 64 a: Jeronimus Schehslitzer (wird Meister) anno LXI.

uns in den kaiserlichen Reichsregistern aus jener Zeit erhalten [33]). Der Name des Beliehenen lautet hier zwar Jeronimus Segslitzer. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß es sich um unseren Meister handelt, denn der Schluß der Wappenbeschreibung, wonach das als Kleinod verliehene Mohrenhaupt »ein goldenes oder goldfarbes ringlein« im »tengken« (d. h. linken) Ohre tragen sollte, deutet bestimmt auf einen Goldschmied.

Hieronymus Scheßlitzer dürfte also wohl eine ganz hervorragende Stellung unter den Nürnberger Goldschmieden eingenommen haben, bis im Jahre 1476 eine Katastrophe über den Meister hereinbrach, die ihn seines Ansehens und der Nürnberger Heimat, wie es scheint, für immer, beraubte. Ein Herr von Schönberg hatte dem Goldschmiede »ettwevil golds« übergeben, um einige Kleinode daraus zu machen; dieser aber unterschlug das Gold und wurde auf Klage des Geschädigten auf einige Jahre »und etliche meil wegs« aus der Stadt verwiesen [34]).

Zwei fürstliche Gönner, ein Pfalzgraf Johann [35]) und Herzog Ludwig der Reiche von Bayern: Landshut, erbaten wiederholt für den Verbannten freies Geleite nach Nürnberg, um einige Angelegenheiten dort zu ordnen. Zunächst war der Rat hierzu nicht geneigt [36]), da er dies ohne Zustimmung des von Schönberg nicht gestatten zu dürfen glaubte, schließlich wurde dem Geächteten doch zweimal, im März 1477 für 11 Tage und im September dieses Jahres für 4 und nochmals 8 Tage freies Geleite bewilligt [37]). Seitdem verschwindet sein Name aus den Nürnberger Archivalien, und es ist vorerst nicht möglich zu sagen, ob er wieder nach Nürnberg zurückkehrte und dort sein Leben beschlossen hat. Es wäre wohl möglich, daß er sich in dem Lande des Bayernfürsten, der sich so warm um ihn beim Nürn-

---

33) Vgl. Chmel, Regesta Friderici IV, Nr. 4718. Eine Abschrift des betreffenden Eintrags im Reichsregisterbande IX, fol. 199, wurde mir seitens der Direktion des K. und K. Haus-, Hof- und Staatsarchivs freundlichst zur Verfügung gestellt. Er lautet wörtlich: Segslitzer wappen. Jeronimusen Segslitzer und seinen elichen leibserben ist das kleinet und wappen mit namen: einen roten schilde, entspringende aus dem grunt ein gelber drey egkater perg und in der mitte desselben schildes zwo weiß segenschen [= Sägeeisen, Anspielung auf den Namen Segslitzer] ubereinander geschrenket, mit den spitzen über sich gekeret, und auf dem schilde einen helme, geczirt mit einer weißen und roten helmdecken, darauf ein morenprustpilde an [= ohne] hennden, in rote beclaidet, habende umb das haubt ein plawe und weißen fliegende pinden und in dem tengken (= linken) oren ein gelbes oder goldfarbes ringlein, alßdann etc. — von newes gnediclich gegeben — ut in forma communi — zu Gretz am montag sand Symon und Judas abent [= 27. Oktober] anno domini 1466.

34) Nach altem Herkommen hatte auch die Ehefrau des Verbannten die Stadt zu räumen und durfte, solange dieser lebte, nicht mehr zurückkehren.

35) Wohl von Simmern-Sponheim.

36) Vgl. Beilagen VII und VIII.

37) Hampe, Ratsverlässe, I, Nr. 126, 128, 134 und 135.

berger Rate annahm, etwa in Ingolstadt oder Landshut, dauernd niedergelassen hat.

Was nun den zweiten Sohn, Stephan, betrifft, so besitzen wir außer dem Vermerk in den Nürnberger Totenbüchern über seinen Begräbnistag (19. Juni 1466) keine ganz sicher auf ihn zu beziehenden Nachrichten. Jener Vortrag im Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, der uns beweist, daß wir einen Sohn des alten Hanns Scheßlitzer und ebenfalls einen Goldschmied vor uns haben, lautet: Anno domini MCCCC in dem LXVI. noch Walpurgis hat man den hernoch [geschriben] persanen gelewt mit dem großen gelewt....

Am pfincztag noch sant Veytz tag [= 19. Juni] lewt man dem Steffan, des schniczers sun, ein goldsmyd.

Der korrespondierende Eintrag bei St. Sebald lautet: m[eiste]r Stephan Schnizer.

Zum Schlusse noch einige Bemerkungen über jenen Beinamen »Schnitzer«, welcher gegenüber dem ursprünglichen Familiennamen Scheßlitzer in allen bisher besprochenen Archivaliengruppen — mit bemerkenswerter Ausnahme der Ämterbüchlein und Steuerlisten — so sehr überwiegt, daß man fast überrascht ist, ihn 1472 mit einem Male in dem Großtotengeläutbuch von St. Sebald wieder auftauchen zu sehen.

Ich glaube, wie schon eingangs erwähnt, daß hiermit in der Tat eine besondere Seite der künstlerischen Tätigkeit unseres Hanns Scheßlitzer bezeichnet werden soll, welche die des Goldschmieds ergänzte und so stark hervortrat, daß in den Augen seiner Nürnberger Zeit- und Kunstgenossen der Goldschmied hinter dem »Schnitzer« verschwand. Schließlich ging diese Bezeichnung aus dem Gebrauch des täglichen Lebens auch in den urkundlichen über. An Beispielen einer solchen Vereinigung künstlerischer Tätigkeit ist ja gerade unsere Nürnberger Kunstgeschichte nicht arm. Von Nürnbergs berühmtestem Goldschmiedlehrling möge abgesehen sein, da Dürer ausschließlich Maler war und es sich hier um einen Schnitzer, also einen Plastiker, handelt, aber man braucht nur bei Neudörffer die zahlreichen Biographien von Goldschmieden zu lesen: fast bei allen wird man eine Bemerkung finden, daß sie nicht allein den Hammer des Goldschmieds, sondern auch das Messer des Holzschneiders, die Schneidnadel des Stechers, ja sogar den Meißel des Bildhauers zu führen wußten; umgekehrt rühmt er von einem Bildhauer (Simon mit der lahmen Hand), daß er zugleich Goldschmied gewesen sei. Als einen tüchtigen Plastiker, der aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorging, kennen wir z. B. auch den Sohn Stanislaus des Veit Stoß. Man vergleiche zu diesem Thema auch die Bemerkungen bei Bösch, Nürnberger Steinschneider und Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts, Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Bd. 2, S. 277: »Die kunstreichsten

und vielseitigsten Handwerker der Blütezeit des deutschen Kunstgewerbes sind ohne Zweifel die Goldschmiede gewesen. Daß sie ebenso vortrefflich zeichnen als stechen und radieren konnten, beweisen die vielen reizenden ... Ornamentstiche ...; ebenso wohl waren sie im Modellieren, Gießen, Treiben und Gravieren bewandert. Sie waren es, welche die Münz- und Siegelstempel sowie die Edelsteine schnitten, ihrer Kunstfertigkeit sind die schönen Medaillen des 16. Jahrhunderts zu verdanken«. Weiter unten gibt er dann der Ansicht Raum, daß viele der Bildschnitzer und Steinschneider, welchen wir die treffliche Ausführung von mittelalterlichen Werken der Kleinkunst verdanken, aus den Reihen der Goldschmiede hervorgingen.

So dürfen wir in der Tat glauben, daß eine ungewöhnliche Gestaltungskraft, mit welcher unser Goldschmied die ihm zugefallenen plastischen Aufgaben meisterte — man mag dabei etwa an die Figur des Crucifixus denken —, ihm jenen auszeichnenden Beinamen verschaffte.

Zum Schlusse drängt sich jene Frage auf, die immer, wenn ein günstiger Zufall uns etwas nähere Kenntnis von den Lebensschicksalen eines bisher weniger bekannten Meisters verschafft, wiederkehrt: führen irgendwelche Fäden zu noch erhaltenen Kunstwerken jenes Zeitraums hinüber, welchem der neugewonnene Meister angehört? Sie muß, wie so oft, auch hier verneint werden. Es ist dies um so bedauerlicher, da gerade unsere ältere Nürnberger Kunstgeschichte eine Reihe von noch ungelösten Problemen birgt, die sich an noch vorhandene hervorragende Werke (auch plastischer Art) knüpfen. Noch kennen wir z. B. den Namen jenes Meisters nicht, der den (heute im Germanischen Museum befindlichen) Silberschrein für die deutschen Krönungsinsignien, ein» wahres Meister- und Kunstwerk« [38]), schuf. Welcher »Schnitzer« mag die ausgezeichnete Gestalt der Madonna im Strahlenkranze bei St. Sebald [39]) haben erstehen lassen?

Noch wissen wir nicht, um ein anderes Gebiet zu berühren, jene Werkstatt zu benennen, in welcher der junge Veit Stoß seine Ausbildung genoß. Sollte der Gürtlerssohn [40]) nicht auch in einer Goldschmiedewerkstatt zuerst Hand und Auge geübt haben [41]), wie später der alte Stoß selbst den Sohn einem Goldschmied in die Lehre gab?

---

38) Eye im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Bd. VIII, S. 439.

39) Abbildung bei Daun, Veit Stoß, Künstlermonographien 81, S. 3.

40) Daun, a. a. O. S. 8.

41) Zwischen Goldschmieden und Gürtlern gab es zuweilen Streitigkeiten über die Grenzen ihrer Handwerke. So bemerkt ein Nürnberger »Inhaftationsbuch« (Ms. des K. Kreisarchivs Nürnberg, Nr. 326, fol. 52 a) beim Jahre 1439: Von der clag wegen, so die goltsmid gemeinclich vor rat teten über die gürtler von der arbeit wegen, so die gürtler machten, die den goltsmiden und nicht den gürtlern zustünde, wie der rat das gesetzt und

Von neugewonnener Höhe möchte das Auge des Kunsthistorikers gern tiefer und weiter in die ihm in allgemeinen Umrissen seit lange vertrauten Niederungen und Täler eindringen, aber noch wollen sich nicht alle neidischen Wolken heben, die den vollen Einblick verwehren.

Beilagen[42]).

I.

Protokoll des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg über die Klage der Nürnberger Goldschmiede Hanns Snyczer und Sebolt Grolant gegen einen Herrn von Heßberg wegen Schuldforderung. 1443, 29. Juli. (Landgerichtsmanuale im K. Kreisarchiv Nürnberg 1443—1444, fol. 123 a.)

Judicium in Fürtte, feria secunda proxima post festum s. Jacobi apostoli [= 29. Juli] anno domini etc. XLIII^cio^ etc.

Hanns Snyczer, goltsmide, und Sebolt Grolant, goltsmide, bede von Nurenberg, als vormund Seitzen Grolants seligen kinde, [klagen] ad herrn Hartarius von Hespurg und auf das sloß und dorf zum Newenhawse etc., darumb und spricht (!), er seie im schuldig rechter redlicher schuld fur silber und macherlon funfundzwainzig guldin, das Jorgen Grolants seligen vater im darumb zu kaufen gegeben hat, dez dann der genant Jorg ein rechter naturlicher erbe ist, die er im vorlangst ausgericht und bezalt solt haben, das aber nit geschehen ist und verzeucht im die ferlichen mit gewalt on recht und kan der on gerichts hilf von im nit bekommen. Damnum 30 flor.

II.

Kaiser Friedrich befiehlt dem Rate der Stadt Nürnberg, von den Juden daselbst 4600 fl. einzutreiben, von welcher Summe der Goldschmied Hanns Schnitzer 1000 fl. für ein dem Kaiser gefertigtes goldenes Kreuz erhalten solle. 1453, 28. August. (K. Kreisarchiv Nürnberg, Losungsurkunden V 86/2, Nr. 970.)

Friderich von gots gnaden romischer keiser zu allen zeiten merer des reichs, herzog zu Osterreich und zu Steyr.

Ersamen lieben getreuen! wir haben unserm getreuen Jorigen Derrer, euerm ratzgesellen zu Nurmberg, dise nachgeschriben brief, nemlich ein

in gesagt hat, das ist in das ratspüchlein eigenlich beschriben worden. Dieses »ratspüchlein« ist leider nicht mehr vorhanden. Man vgl. auch den Ratsverlaß vom Jahre 1459 bei Hampe, I_2 Nr. 22. Der dort genannte »Gralant« ist ein Goldschmied.

42) Die Schreibung ist (außer bei VI) nach den bekannten Grundsätzen vereinfacht.

quittbrief der erung, so uns die judischeit, bei euch zu Nurmberg wonhaftig und geseßen, nach unsrer kaiserlichen kronung schuldig sind zu geben, inhaltende auch unser kaiserlich bestettigungbrief irer freiheit, und dabei auch ein gebotbrief von irer schuld wegen und ain furderbrief an den bapst von wegen einer bulle, die sein heiligkait derselben judischeit durch unser bete willen geben sol, und auch dabei ein beredzettel zwischen unser und unserm getreuen Lucasen Kempnater, als ir das alles wol sehen werdet, hie zu Gretz bevolhen und ubergeantwurt, die furbaßer euch von unsern wegen ze antwurten und hinder euch niderzelegen. dorumb so emphelhen wir euch mit disem brief ernstlich begerende, das ir die 4000 und 600 guldein reinisch, in der gemelten beredzettel begriffen, von der vorgenanten judischeit zu unsern handen ervordert und einnemet und, wann die benant judischeit euch die also eingeantwurt und bezalt hat, nach laut der gemelten berednüß alsdann dieselben 4000 und 600 guldein Lucasen Kempnater vorgenant, oder wem er das mit seinen besigelten briefen an seiner stat bevilhet, von unsern wegen und an unsrer stat fürderlich antwurtet und bezalet an der geltschuld, die wir im dann schuldig sein; doch also, das ir das kreuz, so Hanns Schnitzer uns gemacht hat, das dann der egenant Lucaß uns von demselben Schnitzer müßig und ledig machen sol, da entgegen zu unsern handen emphahet und darzu von dem benanten Lucasen von der egenanten summ der 4000 und 600 guldein wegen sein quittung nemet auch zu unsern handen nach notdurft, und sonderlich darob seit mit fleiß, das die tausent guldein, so Hanns Schnitzer umb sein arbeit und darlegen an dem gemelten kreuz vom Lucasen Kempnater vordert, von der vorgenanten judischeit an der egenanten summ der 4000 und 600 guldein reinisch inner acht oder zehen tagen, nachdem und euch diser unser brief geantwurt wirdet, bezalt werden und das kreuz, als vorsteet, darauf zu unsern handen von im einnemet und emphahet, solichs dann der benant Lucaß durch sein schrift, also zu gescheen, gegen dem benanten Schnitzer auch bestellen sol. wer es auch, das euch die tausent guldein von wegen des kreuz, als jetz gemelt ist, vordem und, ee dann der hochgeboren unser lieber öheim und furste, marggraf Albrecht von Brandenburg, sich am nachsten herab zu uns fuget, von den egenanten juden bezalt und das kreuz also ubergeantwort würde, alsdann gegen demselben unserm lieben öheim euern fleiß tut und von unsern wegen an in begeret, sich desselben kreuz zu beladen und das mitsampt Jacoben Guldeinmund, der dabei sein sol, in seinem scherme wolversorgt zu unser selbs handen mit im pringe, und, ob er sich des also verfachet, im das darauf auch uberantwurtet, uns das zu unser selbs handen ze pringen, dorumb wir dann demselben marggraf Albrechten jetz auch in sunderhait schreiben, sich des, uns zu gevallen, also zu verfahen mit im ze pringen, denselben brief wir euch auch hiemit senden, im den darauf von unsern wegen zu

antwurten. und wellet auch solich vorgemelt unser kaiserlich brief, wie wir die von wegen und zu furderung der vorgenanten judischeit euch hie miteinander senden, keinen von handen geben, sunder alle beieinander behalten, bis das si uns die vorgemelten 4000 und 600 guldein reinisch, in maßen als vorgeschriben stet, ausgericht und bezalt, und wann si das also getan haben, alsdann in die zu iren handen einantwurtet und in solichermaß, daz si euch glubd und gute sicherhait tün, die ir von unsern wegen auch von in nemen sollet, ob solich bulle, dorumb wir jetz unserem heiligen vater, dem bapst, von iren wegen schreiben, einen furgang gewinne, das sie dann uns die 500 gulden, als unser und des reichs getreuer Niclaß Müffel vormals mit uns von iren wegen dorumb getaidingt und abgeredt hat, darnach auch furderlich ausrichten und bezalen. und wellet in dem allen tün, als wir des ein güt getrauen zu euch haben. daran erzaigt ir uns ein besunder danknem und gut wolgevallen. geben zu Gretz an s. Augusteins tag [= 28. August] unsers kaisertums im andern jare.

Adreße: Den Ersamen Burgermaister vnd Ratte der Stat zu Nurmberg vnnsern vnd des Reichs Lieben getrewen.

Orig.-Papier. Von dem rückwärts aufgedruckten kaiserlichem Siegel ist nur mehr ein kleiner Rest vorhanden.

III.

Der Rat zu Nürnberg bittet Kaiser Friedrich um Benennung einer Vertrauensperson zur Empfangnahme des von Hanns Schnitzer für den Kaiser gefertigten und dem Rate übergebenen goldenen Kreuzes. 1453, 26. September. (Nürnberger Briefbücher im K. Kreisarchive Nürnberg, Bd. 24, fol. XLVII[a] alt.)

Dem Romischen Keyser etc.

Allerdurchleuchtigister furst etc! allergnedigister herr! als euer keiserlich gnade unter anderm uns geschriben hat von des creutz wegen auf meinung, so sich der hochgeborn furst, unser gnediger herre, marggrave Albr[echt] von Branndenburg etc., schierst zu euern gnaden fugen werde, das wir dann sein gnade darinne ersuchen und bitten solten, sich mit demselben creuz zu beladen, das furdter euer keiserlichen majestat zu uberantwurten, inmaßen dieselb euer keiserlich majestat demselben unserm herren von Branndemburg insunderheit darumb geschriben habe.

und wiewol nu sein gnade deßhalben euer keiserlich briefe, sich des creuz, so vorgemelt ist, zu underwinden, geantwurt und darumb ersucht ist, hat sich doch sein gnade damit nit wollen beladen, villicht umb ursache willen, so wir vermeinen, euer keiserlich durchleuchtikeit von im geschriben

etc. und wann nu Hanns Schnitzer und Jacob Güldinmundel solich creuz zu euer grosmechtikeit handen uns uberantwurt haben und dasselb creuz ser zierlich, vast costlich und hoch geachtet, ist nach gestalt der leuft not und geburlich durch euer keiserlich gnade zu versorgen, wie das denselben euern gnaden sicher mug zu handen geantwurt und zugefugt werden. und darumb, wem euer keiserlich gnade durch euer gescheft und heißbriefe gerucht zu befelhen, dasselb creuz bei uns aufzunemen und im das in namen und an stat euer gnaden zu uberantworten, sein wir unsersteils wol billich ganz willig und gehorsam. dann von der andern stuk wegen, in dem gemelten euer gnaden briefe begriffen, die judischeit bei uns, auch Lucas Kempnaters bezalung antreffent etc, hat dieselb judischeit meister Mertin Meyr, unserm licenciaten, underrichtung geben, euer keiserlich majestat gelegenheit derselben sachen zu underscheiden. denne wamit wir euer keiserlichen gnaden, die got der almechtig in glukseligem wesen lang zeit geruch zu fristen und zu bewaren, zu dienst und beheglichem wolgefallen komen mochten, wern wir allezeit willig und bereit. dat. 3 a post Mathei apostoli (= 26. September) [1453].

IV.

Vier kaiserliche Räte bestätigen den Nürnberger Ratsherren Niclas Muffel und Jörg Derrer den richtigen Empfang des für den Kaiser zu Nürnberg gefertigten goldenen Kreuzes. 1454, 8. Mai. (K. Kreisarchiv Nürnberg, Akten des Losungsamtes, Rep. 42, S. 1, L. 134, Nr. 12.)

Wir Eneas zu Senis und Vlreich ze Gurgkh bischove, Jörg von Volkhestorff und Hanns Vngnad, unsers allergnedigisten herrn .. des römischen kaisers machtboten und rete, bekennen, daz uns nach gescheft und bevelhen desselben unsers gnedigisten herren des römischen kaisers die ersamen weisen, unser besunder lieb freunde Niclas Muffel und Jörg Derrer, burger zu Nürmberg, an stat der ersamen weisen, unser besunder lieben freunde und günner .. des burgermaister und rates der bemelten stat Nürmberg das guldein kreuz, so der jetzgemelt unser gnedigister herre der römisch kaiser daselbs zu Nürmberg hat machen laßen und si nach seiner kaiserlichen gnaden gescheft inngehabt, zu seiner gnaden handen übergeantwurt haben. davon sagen wir egenannt sendeboten die vorgenannten burgermaister und rate, auch die benannten Muffel und Derrer und ir erben an stat des vorgemelten unsers gnedigisten herren des kaisers des vorberurten kreuzs quitt und ledig an geverde mit vrkund des briefs, mit unser aufgedrukten secret und betschaden. geben zu Regenspurg, an mittichen nach sannd Johanns tag ante latinam portam nach kristi gepurde im vierzehenhundert und vierundfünfzigisten jare. — Auf der Rückseite: Quittantz vmb das

guld. Creutzs. — Or. — Papier mit den vier aufgedrückten, guterhaltenen Siegeln der Aussteller.

V.

Lehrbrief für den Goldschmiedsgesellen Hieronymus Scheßlitzer (Schechslitzer). 1455, 19. März. (Nürnberger Briefbücher, Bd. 25, fol. CXXVIII) [43]).

Wir die burgermeistere und rate der stat Nuremberg tun kunt mit disem briefe allermeniglich: nachdem und sich diser gegenwurtiger Jeronimus, Hannsen Schechslitzers, goltschmids, unsers burgers sune, understanden und begeben hat, seinem hantwerk des goltsmidwerks nachzufolgen, das fur uns bracht sein glaubwirdig, redlich leut von unsern burgern, die dann auf ir gesworn eide gesagt haben, das derselb Jeronimus von fromen leuten, vater und muter, elich geborn, zehen jare auf dem hantwerk des goltsmidwerks gewesen und uber einundzweintzig jare alt sei, sich auch bei uns allezeit fromeklich, redlich und erberklich gehalten habe. mit urkund diß briefs, der mit unser stat zuruk aufgetruktem secretinsigel versigelt und gegeben ist auf mitwochen vor sant Benedicten tag [= 19. März] Anno etc. [14]55to.

VI.

Urkundliche Aufzeichnung über das Gold, die Edelsteine usw., welche Bischof Ulrich von Gurk dem Nürnberger Bürger Georg Derrer zur Anfertigung eines goldenen Standkreuzes durch den Nürnberger Goldschmied Hanns Schnitzer übergeben hat. Graz 1457, 17. Februar. (K. Kreisarchiv Nürnberg, Urk. der D:-Laden Nr. 383.)

Vermerkcht, daz Bischove Vlrich von Gurkch Jörigen Derrer, Burger zu Nuremberg, geantwurtt hat: dreyzehen gulden Ring vnd ain guldeins traetel, die wegen mitsambt den Stain, der in aim sind zwen rubin vnd ain Saphir; Item in ainem ain rubin; Item in ainem ainn amatist; Item in ainem ain granetel; Item in ainem auch ain Granetel; Item in ainem ain Crisolitus; Item in zwain petschad Ringen zway Carniol vnd in ainem ain Ainkhurn, achtunddreyßig gulden. Item vnd darzü acht ledige klaine rubindel vnd acht Smaraegdel vngevaßt vnd drew gevaßte; Item ain gevaßtes Diamäntel vnd auch darzü zehen Reynisch vnd newn ducaten gulden in gold, ze antwurtten Hannsen Sniczer, Burger zu Nüremberg. der sol dem benan[ten] von Gurkch daraus machen ain guldeins kreutzel mit ainem Silbrein füslein darauf geschrauft; vnd sol das Crucifix angenagelt

[43]) Im Inhaltsverzeichnis zu diesem Briefbuch ist die Urkunde folgendermaßen bezeichnet: Jeroni[m]us Sehechslicher Goldsmid Ein offen furdrung.

sein mit Diamanten vnd in der wunden haben ain Rubindel vnd sunst allenthalben Stain vnd perlen, die sol der egenant Sniczer, was der abgeet, bestellen auf desselben von Gurkch kost vnd zerung. Act. in Graetz an phincztag vor sand Peters tag ad Khathedram [= 17. Februar] Anno domini etc. quinquagesimo septimo.

VII.

Der Nürnberger Rat schlägt die Bitte um freies Geleit für Hieronymus Schnitzer ab. 1476, 30. Dezember. (Nürnberger Briefbücher, Bd. 35, fol. 107 a.)

Jacoben von Grönembach.

Erber und vester! eur schreiben Jeronimus Schnitzers halb, jetzo an uns gelangt, haben wir vernomen und, in was zimlichen sachen wir dem durchleuchtig[en] fürstern, unserm g[nedigen] herren, herren Johannsen, pfalzgraven bei Rein und herzogen in Beyrn etc, dienst und gevallen und euch guten willen beweisen mögen, sein wir ze tun geneigt. aber nachdem der benant Schnitzer umb sein verschulden gestraft worden ist, er soliche straf auch gelobt und gesworn hat, so gepurt uns das nit zu endern, gütlich bitende, das in gut zu vermerken, das wolln wir etc. verd[ienen] datum feria 2ª an[te] circumcisionis domini anno eiusdem [14]77° [= 30. Dezember 1476].

VIII.

Der Nürnberger Rat berichtet Herzog Ludwig von Bayern-Landshut über das Vergehen des Hieronymus Schnitzer und schlägt das freie Geleite für diesen ab. 1477, 12. März. (Ebenda, fol. 123 b.)

Hertzogen Lud[wigen] in Nidern vnd Obern Beyern.

Gnediger herre! euer gnaden schreiben und begern, Jeronimus Snitzern geleit bei uns ze geben, itzo an uns gelangt, haben wir vernomen und, in was gepürlichen sachen wir tun können, das eurn gnaden gefellig und dienstlich ist, tun wir in undertenikeit und mit willen gerne. aber nachdem derselb Snitzer in vergangen tagen ettwevil golds von dem von Schönnberg, im etliche cleinot daraus ze machen, empfangen und das nicht volstreckt, als uns der benant von Schönnberg das clagsweise fürgepracht hat, ist er deßhalb etliche jare und etliche meil wegs von unsrer stat gestraft worden, darüber uns ime one verwilligung des von Schönnberg geleit ze geben nicht gepürt, euer f[ürstliche] gnade mit untertenigem fleis bitende, das in gnaden zu vernemen. ob er aber zu ymant der unsern zu sprechen hat, mag er das durch seinen anwalt suchen, dem fürderlichs rechten von denselben den unsern, alledieweil sie die unsern und anheimisch sein, gestattet werden sol. dat. quarta Gregorii [12. März] anno etc. [14]77°.

Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederländischen Kunst.

Von Dr. **Karl Doehlemann**
Universitäts-Professor in München.

(Schluß.)

Die Anbetung der h. drei Könige. Mittelbild. München. Pinakothek.

Die Fugen des Mauerwerks ganz im Vordergrund, sowie die Treppenstufen rechts vorne liefern einen leidlichen Fluchtpunkt; dagegen erscheint die äußere Umfassungsmauer ganz links sehr regellos gezeichnet: ihr Diagramm erinnert fast an das für Roger van der Weyden aufgestellte. Verhältnismäßig richtig ist wieder das Mauerstück mit dem romanischen Fenster links über dem Kopfe Josephs. Die weiteren Tiefenlinien z. B. im Inneren des Stalles geben ein ziemlich verwirrtes Bild. Es läßt sich ein Fluchtgebiet angeben, rechts von dem Reiter, der im Hintergrunde die Straße hinaufsprengt und dementsprechend ein Horizontgebiet. Die Mittellinie dieses Horizontstreifens geht etwa durch das Hinterteil des Pferdes dieses Reiters und sie verläuft in einer Höhe von fast genau $^4/_5$ der Höhe des ganzen Bildes. Will man also von einem Horizont sprechen, so ist derselbe wieder sehr hoch genommen. Im ganzen bleibt die Komposition in bezug auf Einheitlichkeit der perspektivischen Konstruktion durchaus hinter Bouts zurück; irgendwelche Schlüsse auf theoretische Kenntnisse des Künstlers lassen sich auf dieselbe nicht stützen.

Die Verteilung der Figuren im Raume ist eine sehr geschickte. sie sind vom Rande ziemlich zurückgerückt und, wenn wir die Hauptszene betrachten, locker und frei angeordnet. Geht man von dem knienden König aus, der Joseph den Becher überreicht, so zeigt sich freilich, daß der vor dem Christuskind kniende König, obwohl er weiter vorne im Bilde sich befindet, erheblich kleiner ist: derselbe müßte — ungefähr gleiche Größe in natura vorausgesetzt — um mehr als eine Kopflänge größer sein. Das Gefolge der Könige erfüllt in etwas überladener Weise die rechte Bildseite. Sehr wirkungsvoll ist der dämmerige Innenraum links mit dem Durchblick durch das Fenster auf den hellen Himmel und das Feuer in dem zweiten Raume.

Am interessantesten aber ist die Behandlung der Landschaft. Das Mittelbild zeigt ja noch gewisse Anklänge an die Abbildung: Abraham und Melchisedek von Bouts: die Kulissen, welche lediglich der Überschneidungen wegen angebracht sind, erfüllen auch hier noch zum Teil den Hintergrund und das Figurengewimmel rechts zeigt ebenfalls wesentliche Überschneidungen und Deckungen. Ganz neue Kunstmittel aber sehen wir auf den beiden Flügeln des Triptychons zur Anwendung gebracht. Diese beiden Flügel befinden sich ebenfalls in München und stellen den h. Johannes und den h. Christophorus vor. Hier wird nicht mehr mit der Überschneidung allein gearbeitet, sondern mit einem neuen Mittel der Nebeneinander- oder Hintereinanderreihung verschieden stark verkürzter ähnlicher Objekte. In seiner einfachsten Form finden wir dies Mittel allerdings schon viel früher zur Anwendung gebracht, nämlich dann, wenn Personen — also Objekte von annähernd gleicher wirklicher Größe — in verschiedenen Tiefen des Bildes dargestellt sind. Denn weil der Mensch im letzten Grunde doch »das Maß aller Dinge,« so werden wir durch die Verkürzung dieses uns am besten bekannten Objektes auch am sichersten über die Raumtiefe aufgeklärt. Statt der Menschen können dann aber auch Bäume, Häuser, Berge usw. benutzt werden. Aber der Übergang zu diesen Objekten stellt doch bereits wieder einen Fortschritt in der Entwicklung des Bildes dar. Auf unseren Abbildungen wird ein mittlerer Plan rechts und links von diesen Kulissen begrenzt, die durch die Verschiedenheit der Verkürzung die Tiefenwirkung erzeugen. In beiden Bildern wird der Blick zunächst im Zickzack von der einen Seite des Bildes zur andern geleitet, um schließlich in der Ferne einer Linie zu folgen. Auf dem Johannesbild nimmt zunächst die Figur des Täufers den Blick gefangen, dann geht er weiter zu dem Felsen links, von dort zu dem Felsen rechts, dann wieder zu dem Felsen links und nun über die Stadt in die Ferne. Ähnlich gestaltet sich die Blickführung beim Christophorus, wo wir schon bei dem Felsen ganz links im Vordergrund beginnen. Hier wären auch die Wolken am Himmel zu erwähnen, welche eine ausgezeichnete perspektivische Behandlung zeigen: vorne wölben sie sich zu hohen Gebirgen, während sie nach der Tiefe sich mehr und mehr verflachen. Sie unterstützen sehr wesentlich die Tiefenwirkung an dem Himmel, der auch seiner Ausdehnung nach zugenommen. Denn der Horizont liegt bei beiden Bildern um ein weniges tiefer als $^2/_3$ der Bildhöhe. Übrigens muß konstatiert werden, daß das oben erwähnte Prinzip der Nebeneinanderreihung verschieden stark verkürzter Objekte schon beim Propheten Elias, sowie namentlich bei der Mannalese zur Anwendung gebracht ist, auf welch letzterem Bilde ferner auch bereits die Wolken zur Tiefenwirkung mit herangezogen werden.

Etwas Sprunghaft-Diskontinuierliches mag allerdings infolge der

besonderen Komposition unsern beiden Bildern anhaften; auch fallen einige perspektivische Versehen auf; so zum Beispiel auf dem Christophorusbild rechts oben auf dem Felsen die winzigen Häuser, deren Höhe tatsächlich nur etwa ein Drittel des Heiligen betragen würde; der Vordergrund ferner fällt etwas herunter. Andererseits wären freilich auch die aparte Licht- und Farbenbehandlung zu erwähnen, wie etwa auf dem Christophorusbild die Sonne die violetten Wolken golden rändert und ihr Widerschein auf dem Wasser flimmert. Den starken Größenkontrasten entsprechen mit einer gewissen Folgerichtigkeit starke nicht ausgeglichene Farbenkontraste. Auf dem Johannesbild steht der Felsen links gegen die blaue Hintergrundlandschaft, beim Christophorus die braunen Felsen gegen das blaue Wasser und die blauen Berge.

Die übrigen Abbildungen, welche man dem Meister der Perle von Brabant gibt, liefern kaum neue charakteristische Momente für seine Beurteilung. Der Hippolytusaltar (Brügge, Salvatorkirche) muß wegen der großen Unsicherheit der Zuschreibung ausscheiden. Der »Moses vor dem brennenden Busch« (früher in Paris, Sammlung Kann) reproduziert in der Landschaft das System der Kulissen, etwa nach Analogie von Abraham und Melchisedek.

Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin endlich besitzt ein kleines Bild: »Christus im Hause des Pharisäers Simon«. Die Architektur zeigt sehr starke Unregelmäßigkeiten. Ein Fluchtpunkt des Fußbodens, der sich zur Not angeben läßt, liegt ziemlich weit über dem oberen Bildrande, ebenso der Fluchtpunkt des Tisches, jede der beiden Seitenwände jedoch ist für einen unter dem obern Rand gelegenen Fluchtpunkt orientiert, der Tisch fällt ganz aus dem Raume heraus und das gleiche gilt für die Figuren. Rechts ist ein kleiner Durchblick in einen andern Raum, links ein solcher auf eine offene Säulenhalle und in eine Landschaft angebracht.

Das Gesamtbild, das wir gewinnen, wird nach alledem das folgende:

Der Meister der Perle von Brabant zeigt ganz im Gegensatze zu Bouts eine sehr ungenaue, zum Teil fast regellose Konstruktion in seinen Architekturen. Man wird kaum viel mehr als einige dürftige handwerksmäßige Regeln bei ihm voraussetzen dürfen. Dagegen entwickelt er das Landschaftsbild in fortschrittlichem Sinne durch das neue, wirkungsvoll angewandte Prinzip der Gegeneinandersetzung verschieden verkürzter Objekte.

Petrus Christus (etwa 1415—1472).

Die Verkündigung. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum 1452.

9. Diese Tafel bildet die obere Hälfte der linken Seite, während die ganze rechte Seite das jüngste Gericht darstellt. Zur Feststellung der Perspektive bietet sich eine zwar geringe Zahl von Linien links oben an der Türe.

Sie liefern ein ziemlich verwirrtes Bild: von einem Fluchtpunkt kann auf keinen Fall gesprochen werden, ein Flucht g e b i e t aber darf man vielleicht annehmen. Zwei weitere Tiefenlinien, eine unten am Antritt des Bettes und eine am oberen Bildrande, zielen auch nach diesem Fluchtgebiete. Eine theoretische Konstruktion, wie sie Kern (l. c. S. 16) erkennen will, liegt dem Bilde n i c h t zugrunde.

Will man weiter das Bild analysieren, so kann man etwa den Horizontstreifen, der durch das Fluchtgebiet bestimmt, halbieren. Dann erhält man als Horizont eine Linie, die ziemlich genau in 5/8 der Höhe des Bildes verläuft; dabei wird die untere Leiste nicht zum Bild gerechnet. Der Horizont ist also nicht so hoch als bei Bouts. Der Horizont der Landschaft stimmt so ziemlich mit dem des Bildes zusammen. Das Gebäude, das man links durch das Fenster erblickt, liefert aber wieder einen über dem Horizont gelegenen Fluchtpunkt.

Um die Figuren in ihrer Größe zum Raume etwas abzuschätzen, kann man etwa ausgehen von dem Stuhle, den man hinter dem Bette erblickt. Derselbe ist sicher nicht höher als 50 cm. Für diesen Maximalwert ergibt sich für den Horizont eine Höhe von 1,60 m und der Engel würde in seiner knienden Stellung etwa 1,50 m hoch sein, die Jungfrau etwas weniger. Man erkennt, daß die Figuren noch etwas groß sind, aber nicht mehr aus dem Raum herausfallen. Überdies sind dies ja die Maximalwerte.

M a r i a m i t d e m h. H i e r o n y m u s u n d d e m h. F r a n c i s c u s.
Frankfurt. Städelsches Institut. 1457. Abb. 7.

Der Fußboden liefert eine ziemliche Anzahl von Tiefenlinien, aber sie laufen wirr durcheinander, es bildet sich kein Fluchtpunkt, ja hier nicht einmal ein Fluchtgebiet aus. Auch die Tiefenlinien des Thrones zeigen das gleiche, recht regellose Verhalten. Für diese ließe sich ein Fluchtgebiet zur Not angeben, nach dem dann auch einige Gesimslinien rechts oben an der Türe hinstreben. Jedenfalls zeigt auch diese Abbildung, daß Petrus Christus bloß Empiriker war und lediglich die Eycksche Perspektive, nur in etwas besserer Form, anwendet. Einen Fortschritt gegen die Brüder van Eyck bedeutet es aber, daß auch auf diesem Bilde die Figuren einheitlich mit dem Raume gesehen sind, wie man schon aus der Gestalt des h. Franciscus und seinem Größenverhältnis zur Türe erkennt.

D i e M a d o n n a m i t d e m K a r t h ä u s e r. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.

Das Bild ist von Tschudi dem Jan van Eyck zugeschrieben worden, während man es jetzt meistens dem Petrus Christus gibt. Nach den von

uns aufgestellten Grundsätzen würde er also überhaupt ausscheiden. Es soll aber aus besonderen Gründen besprochen werden, obschon es weiter nicht besonders günstige Anhaltspunkte für die perspektivische Unter-

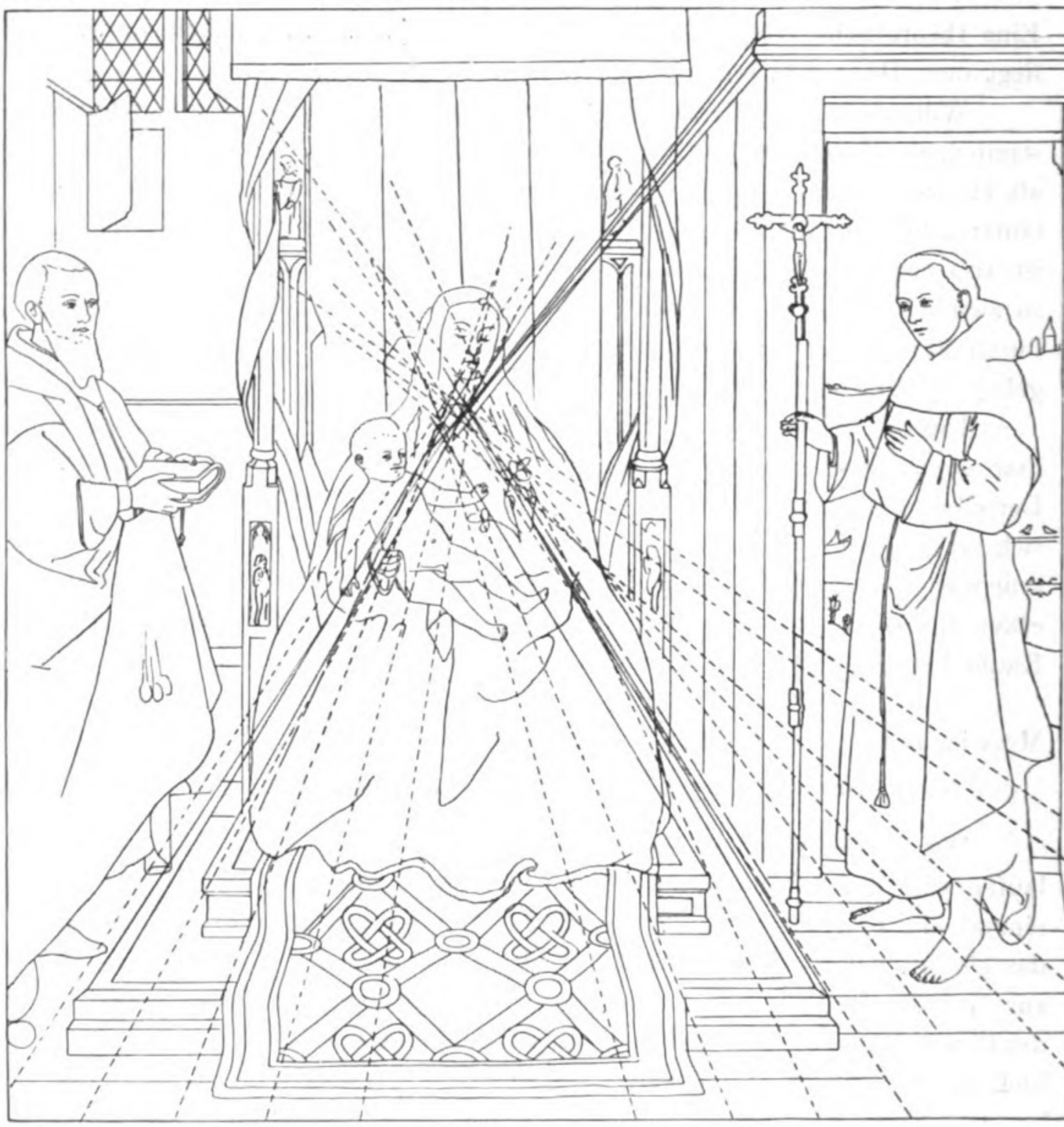


Abb. 7. Petrus Christus: Maria mit dem h. Hieronymus und dem h. Franciscus. Frankfurt, Städelsches Institut.

suchung darbietet. Läßt man von den Fußbodenlinien rechts die äußerste und links die beiden äußersten weg, so liefern die übrigen einen guten Fluchtpunkt. Die beiden Tiefenlinien links oben, die eine die Verlängerung des Fensterstabes, die andere die Verbindungslinie der Scheitel der beiden Spitzbogen, laufen nahe an diesem Fluchtpunkte vorbei. Die übrigen Tiefen-

linien, am Pfeiler links und am Turm der h. Barbara, zeigen sehr wenig Gesetzmäßigkeit: sie erinnern ziemlich an die Eycksche Behandlung und bestimmen kaum ein Fluchtgebiet. Die einzige Folgerung, die man also aus dem Bilde ziehen kann, wäre die, daß in ihm das Gesetz für die Tiefenlinien einer Bodenfläche beobachtet ist; aber auch dafür ist die Sicherheit wegen der geringen Anzahl von Linien keine große. Für die Beurteilung der theoretischen Kenntnisse des Petrus Christus muß das Bild ausscheiden. Dagegen kann man wohl folgern, daß das Bild späteren Datums ist als die beiden vorigen, also daß es sogar nach 1457 entstanden ist. Man gelangt also auf einem anderen Wege zu der Folgerung Kerns (S. 20), daß das Bild jedenfalls nicht von Jan van Eyck, sondern eher von Petrus Christus herrührt.

Da kein Fluchtgebiet der Tiefenlinien für den ganzen Raum anzugeben ist, so ist es auch nicht möglich, einen Horizontstreifen zu bestimmen und Größenverhältnisse abzuschätzen. Der Fluchtpunkt des Fußbodens würde einen Horizont der Bodenfläche bestimmen, der etwas unter der Mitte des Bildes liegt. Von den Figuren hat man den Eindruck, daß sie im Verhältnis zum Raume sogar noch kleiner sind als bei den übrigen Bildern.

Was die Helldunkelbehandlung bei Petrus Christus anlangt, so kann ich nicht finden, daß sie feiner und wirkungsvoller sei als bei den Eycks. Dies gilt auch für das weitere Bild: Legende des h. Eligius (Köln, Sammlung Oppenheim). Die Überladung mit Figuren und Gegenständen läßt hier allein schon keine freie Raumwirkung zu. Auch die vielfach gerühmte Behandlung der Schlagschatten auf diesem Bilde erreicht nicht die Genauigkeit und Sorgfalt, wie sie Bouts anwendet.

Die Landschaften zeigen verschiedene Arten der Behandlung. Auf der Verkündigung, bei der Frankfurter Madonna und der Madonna mit dem Karthäuser ist das Fernbild einfach hinter den Vordergrund gesetzt ganz nach dem Eyckschen Schema, so daß dazwischen der leere Raum klafft. Auf der Frankfurter Madonna verraten beispielsweise der Mann mit den Vögeln und der Stromlauf die Abhängigkeit von dem großen Gründer der Schule.

Einen anderen Typus der Landschaft vertreten dagegen die „Anbetung der Hirten", (untere linke Hälfte des „Jüngsten Gerichtes") und das „Jüngste Gericht", Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Auf dem ersteren Bilde ist zunächst der Vordergrund, sofern er mit dem Stalle abschließt, nur mangelhaft an den Hintergrund angeschlossen; Bäume und Menschen vermitteln, überall verteilt die Tiefenwirkung. Aber in der Mitte zeigt sich ganz im Hintergrund eine freie Wasserfläche (Seespiegel oder Stromlauf), so daß ein Teil des Horizontes frei bleibt. Dies für den Eindruck einer weit ausgedehnten Ebene ungemein wirksame Motiv des ganz oder teilweise freien Horizontes scheint Petrus Christus zuerst in die

Tafelmalerei eingeführt zu haben. In den Handschriften findet es sich ja schon viel früher. Das Bild: „Der Heimritt Herzog Wilhelms vom holländischen Strand", in dem 1904 verbrannten Livre d'heures von Turin zeigt das gleiche Motiv sogar noch viel freier zur Anwendung gebracht. Auch auf dem „Jüngsten Gericht" interessiert den Beschauer dieser Ausblick auf eine Wasserfläche, während das übrige Bild unbeholfen und ungeschickt anmutet.

Als Resultat ergibt sich demnach:

Petrus Christus verfügt, nach seinen datierten Bildern, noch über keine theoretischen Kenntnisse; er wendet wesentlich das Eyck'sche System an, das er etwas verbessert. Dagegen sieht er Figuren und Raum einheitlich und verbessert die Darstellung der Landschaft durch Einführung eines zum Teil freien Horizontes.

Albert von Ouwater (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts).

Die Auferweckung des Lazarus. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.

10. Die zahlreichen Tiefenlinien des Fußbodens verlaufen nur ungefähr nach einem zentralen Gebiet, jedenfalls ist kein Fluchtpunkt vorhanden. Trotzdem also theoretische Kenntnisse zu fehlen scheinen, sind die Figuren, wohl unter Benutzung des Fußbodenmusters, richtig im Raume verteilt. Auch die Architektur wirkt sehr gut in der wohlerwogenen Abstufung der Helligkeiten. Nur die linke der beiden mittleren Säulen springt infolge des ziemlich unmotiviert auf sie verteilten Lichtes stark gegen die rechte vor. Die Figuren stehen ihren Dimensionen nach in einem richtigen Verhältnis zu dem angebenden Raume.

Hans Memling (geb. zwischen 1430 und 1440, gest. 1494).

Johannes-Altar. Chatsword-Sammlung des Herzogs von Devonshire. (Gegen 1468.) Abb. 8.

11. Die Tiefenlinien der beiden Flügel liefern zwei Fluchtpunkte, dagegen läßt sich für das Mittelbild kein Fluchtpunkt ermitteln, wobei allerdings zu bemerken ist, daß nur sehr kurze Stücke zur Bestimmung der Tiefenlinien vorliegen, so daß deren Festlegung ungenau wird.

Sehr schlecht stimmen auch die Tiefenlinien der Decke und der Seitenwände. Es scheint zweifelhaft, ob der Künstler theoretische Kenntnisse überhaupt besitzt. Bouts gegenüber zeigt sich jedenfalls ein Mangel an konstruktiver Sicherheit und an Einheitlichkeit der Konstruktion.

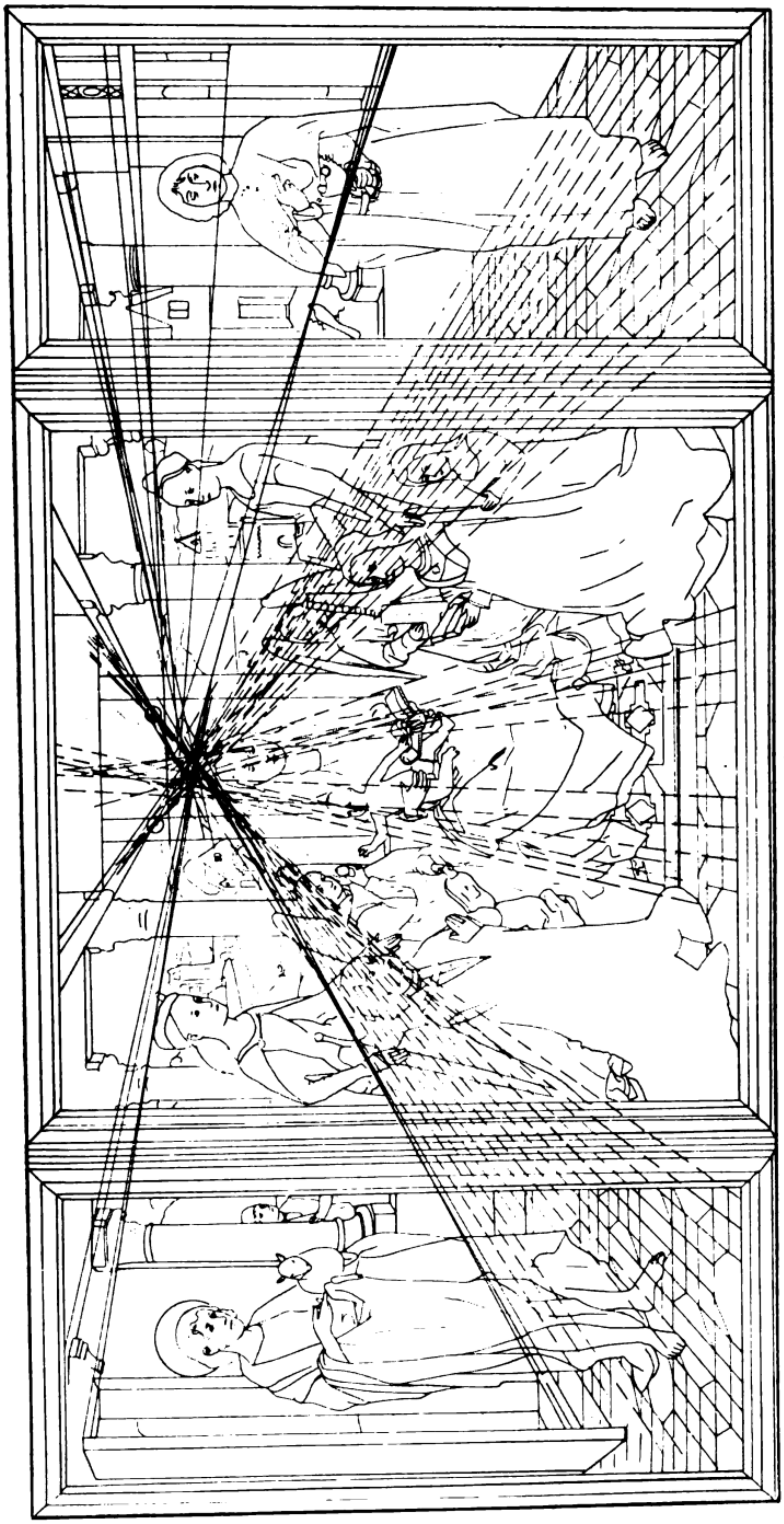


Abb. 8. Hans Memling: Johannes-Altar. Chatsword Sammlung des Herzogs von Devonshire.

Madonna mit dem Stifter und Antonius Eremita. Wien. Liechtensteinsche Galerie. (1472.)

Die Tiefenlinien des Fußbodens liefern einen leidlichen Fluchtpunkt, die übrigen Tiefenlinien einen nahe daneben gelegenen, so daß man für den Eindruck des ganzen Bildes von einem Augpunkte sprechen kann. Die untere Linie des Fensterbalkens fällt etwas aus dem System heraus. Antonius wird in dem ihm zur Verfügung stehenden Raume recht beschränkt. Immerhin gehört die ganze Darstellung zu den in perspektivischer Hinsicht am besten gelungenen.

Floreinsaltar. Seitenflügel. Brügge. Johannes-Spital. (1479).

Rechter Flügel. Darstellung im Tempel. Schon die Tiefenlinien des Fußbodens stimmen durchaus nicht, das Diagramm erinnert fast an Roger van der Weyden. Auch die zahlreichen übrigen Tiefenlinien der Architektur machen einen regellosen, verwirrten Eindruck. Die Tiefenlinien an dem Gebäude im Hintergrunde laufen wieder in anderen Richtungen.

Linker Flügel: Anbetung des Kindes. Die Mauer ganz links liefert kaum ein Fluchtgebiet, das zweite Mauerstück ebensowenig, und auch an dem Gebäude im Hintergrunde läßt sich kein Gesetz erkennen.

Untersucht man weitere Bilder, so bestätigt sich immer wieder der Eindruck des Unsicheren und Regellosen. Wenn Memling von Bouts abhängig ist, so hat er jedenfalls die konstruktive Sicherheit des letzteren sich nicht angeeignet.

Die Passion Christi. Turin. K. Pinakothek.

Dieses Bild und das folgende vereinigen je in einem Rahmen eine ganze Anzahl von Einzelheiten. Es ist immerhin für Memling bezeichnend, daß er diese Darstellung, welche Wickhoff als die kontinuierende bezeichnet hat und die sich für die Illustration der mittelalterlichen Handschriften förmlich von selbst darbot, unbedenklich in solchem Umfange noch verwendet. Man hat diese Bilder auch mit den mittelalterlichen Schauspielen, den Mysterien [6]), und mit den festlichen Umzügen [7]) in Zusammenhang gebracht, und Bock nennt sie deswegen polymythisch-periegetisch.

Eine schon ziemlich weit entfernte Wasserfläche rechts oben im Bilde gestattet, den Horizont der Landschaft zu bestimmen. Derselbe verläuft

[6]) L. Kaemmerer: Memling. Künstlermonographien herausgegeben von Knackfuß. XXXIX. Bielefeld und Leipzig 1899. S. 98.

[7]) Franz Bock: Memling-Studien. Düsseldorf 1900. S. 192.

fast genau in 7/8 der Höhe des Bildes. Eine so starke Aufsicht war nötig, um Platz für die vielen Einzelheiten der Erzählung zu gewinnen. Die Mitte und überhaupt den größeren Teil der Tafel nimmt die mit Mauern umgebene Stadt Jerusalem ein, die Ecken und der rechte Bildrand bleiben für die Landschaft frei. Links oben sehen wir den Einzug Christi, in offenen Hallen (Ständen) und auf dem freien Platze vor dem Palaste des Pilatus spielen sich die einzelnen Szenen der Passion ab, rechts verläßt der Zug die Stadt. Es wäre nicht leicht, das ganze Bild, die vielen Architekturen, einheitlich d. h. für einen Augpunkt zu entwerfen. Daran denkt Memling auch gar nicht: er behandelt vielmehr die größeren Architekturpartien und die Hauptgruppen immer als ein Bild für sich mit eigenem Augpunkt, soweit sich bei seiner saloppen Art überhaupt davon reden läßt. Doch wird eine gewisse Einheitlichkeit dadurch erreicht, daß für alle Architekturen wenigstens immer ein hoher Horizont festgehalten ist, der übrigens nicht stets mit dem der Landschaft zusammenfällt. Die Architekturen stehen freilich viel zu dicht aufeinander, ähnlich wie in primitiven Bildern der Köpfe einer Schar von Menschen einfach aneinandergereiht sind, ohne Rücksicht darauf, ob für die zugehörigen Leiber auch Platz vorhanden ist. Weiter fällt auf, daß viele der Architekturen nicht frontal, d. h. mit der Hauptfläche parallel zur Bildebene, sondern leicht aus dieser Stellung gedreht erscheinen. Auf der linken Seite der Tafel (Abendmahl, Judaskuß) verwendet der Künstler Helldunkeleffekte.

Die sieben Freuden Mariae. München. Pinakothek. (1480.)

Wieder läßt sich aus dem Wasserspiegel rechts oben für die Landschaft der Horizont bestimmen, der ein wenig unter 9/10 der Bildhöhe verläuft. Während bei dem Turiner Bilde die Stadt die ganze Komposition beherrscht und die Gruppen ihr ein- oder angefügt sind, so daß immer noch eine gewisse Einheit vorhanden ist, zerfällt die Münchner Tafel in lauter einzelne Bilder, die durch die Landschaft nur lose zusammengehalten werden. Etwas aus der Mitte nach links gerückt sehen wir als Hauptszene vorn die Anbetung der Könige in der Stallruine. Genau die gleiche Stallruine verwendet der Künstler links für die Geburt Christi, während rechts in einem weiteren Bilde die Ausgießung des heiligen Geistes wiedergegeben ist. In der Mitte liegt die Stadt, der Landschaft ist ein größerer Teil der Bildfläche gewidmet. Die einzelnen Hauptgruppen sind in perspektivischer Hinsicht wieder jede für sich behandelt. So liegt z. B. der Augpunkt für die links am Bildrande dargestellte Verkündigung links außerhalb des Bildes. Nur ganz ungefähr sind die einzelnen Gruppen ebenfalls auf einen hohen Horizont bezogen, so daß in bezug auf Aufsicht keine allzu großen Unzuträglichkeiten ent

stehen. Die Personen und Architekturen erscheinen hier und bei dem Turiner Bilde gegen die Tiefe zu mehr und mehr verkürzt. Ganz im Hintergrunde erblicken wir auf der Münchner Tafel drei Berge, auf denen die Magier, viel zu groß, den am oberen Bildrande sichtbaren Stern beobachten.

Wie behandelt weiter Memling den Innenraum und die Figuren in ihm? Betrachten wir zunächst den Johannes-Altar in Chatsword (Abb. 8), so fällt uns sofort die gute Raumwirkung der beiden Flügel auf. Voll [8]) bemerkt, daß die Figuren weiter in den Raum zurückgeschoben sind. Die gute Wirkung wird aber auch dadurch bedingt, daß die beiden Gestalten ganz allein in dem betreffenden Raume stehen. Das Mittelbild ist mit Figuren überfüllt, so daß man von der Bodenfläche nur wenig sieht, zu beiden Seiten ist der Raum offen. Es kommt deswegen nur eine geringe Raumwirkung zustande, der mittlere Teil fällt bis zu einem gewissen Grade aus dem Bilde heraus. Ferner wird die Wirkung der beiden Flügel bedingt durch die äußerst effektvolle Schattenbehandlung, indem neben die dunklen Schattenmassen die Lichtränder und Lichtstreifen gesetzt sind, wozu noch die Durchblicke ins Freie kommen. Wenn nun auch das Mittelbild sich mit den Flügeln zu einem einheitlichen Raum zusammenschließt, so darf man nicht erwarten, daß die Figuren der Seitenteile so dargestellt sind, wie es der Fluchtpunkt der zu ihnen gehörigen Architektur voraussetzen würde. Die beiden Figuren zeigen sich vielmehr durchaus in gerader Ansicht, wie wenn der Augpunkt je in der Mitte des Flügels läge. Das springt bei Johannes dem Evangelisten besonders in die Augen.

Endlich mag noch auf eine Unklarheit im Mittelbild aufmerksam gemacht werden. Ein flüchtiger Beschauer könnte glauben, daß der Baldachin der Madonna sich aus dem Hintergrunde bis zu den beiden mittleren Säulen erstreckt. Diese letzteren stünden dann mitten in dem Raume, und für die beiden Engel wäre fast kein Platz vorhanden. Tatsächlich aber muß man sich die beiden mittleren Säulen natürlich in der Front der vier anderen Säulen denken, und in der gleichen Rückwand der Halle befindet sich wohl auch der Brokatteppich, vor dem Maria sitzt. Von ihm springt der Thronhimmel senkrecht in den Raum vor. Eine stärkere Betonung der Überschneidung, welche der Baldachin am oberen Bildrande mit den beiden mittleren Säulen liefert, würde die richtige Auffassung erleichtern.

Im ganzen genommen übertrifft Mmlieng in diesem Werke Roger van der Weyden sehr bedeutend in bezugauf die Wiedergabe des Räumlichen. Weniger groß ist der Unterschied dagegen, wenn wir den Floreinsaltar in Brügge mit dem Dreikönigsaltar Rogers in München vergleichen. Im Mittelbild ist die Hauptschwierigkeit, der knieende König, welcher sich nach

---

[8]) A. a. O. S. 178.

r ü c k w ä r t s drehen müßte, bei Memling auch nicht vermieden: vielmehr wird durch das Aufstützen der rechten Hand, die vor dem linken Fuß der Maria aufliegt, das Gezwungene oder fast Unmögliche der Stellung eher vermehrt. Der Stall ist bei Memling räumlich klarer gegeben, einesteils infolge der feineren Schattenbehandlung, andernteils dadurch, daß weniger Figuren sich in ihm befinden, wodurch namentlich auf der rechten Seite eine lockere Gruppierung möglich wird. Der rechte Flügel, die Darbringung im Tempel, zeigt einen größeren Fortschritt, Rogers entsprechendem Bilde gegenüber. Auf dem letzteren ist der Hohepriester so zu sagen zwischen Bildtafel und Altar eingezwängt, bei Memling wird die ganze Gruppe hinter den Altar zurückgeschoben, Josef wird von der Gruppe getrennt. Hier erscheint mir auch die von Memling am oberen Bildrande gegebene Begrenzung — Voll erwähnt die analoge Sache für das Mittelbild — sehr bemerkenswert. Die Art und Weise, wie rücksichtslos die Architekturteile durchschnitten werden, erinnert fast an den Bildausschnitt, den man später im 17. Jahrhundert beim Architekturbild wählte. Auf dem linken Flügel endlich, die Anbetung des Kindes, hält Memling im Vergleich mit der Verkündigung Rogers die Schatten mehr zusammen und wirkt dadurch ungleich malerischer.

Zu erwähnen wäre auch noch die »Madonna« des Jacob Floreins. Paris, Louvre. Hier sehen wir an dem Baldachin der Maria vorbei in eine freie, luftige Halle und rechts und links in die Landschaft. So kommt Memling in der Darstellung des Innenraumes sicher über Roger hinaus, aber nicht durch Anwendung linearer Mittel, sondern zunächst durch seine freiere, lockere Disposition, die Ausblicke und Durchblicke, dann aber namentlich durch seine wirkungsvollere Behandlung des Lichtes, und zwar nicht so sehr durch das Helldunkel als vielmehr durch die fein abgestufte Kontrastwirkung von Hell und Dunkel. Wie zum Beispiel auf dem Chatsworder-Altar die Seitenwände der Flügel förmlich in weiße und schwarze Streifen zerlegt sind, wurde schon erwähnt; aber auch auf dem Mittelbilde stehen die Säulen dunkel gegen die helle Landschaft, die dunkel gehaltenen Stifter gegen das weiße Brusttuch der heiligen Victoria bzw. gegen den hellen Engel. In ähnlicher Weise ist am Floreinsaltar in Brügge im Mittelbilde der Bretterzaun als schwarze Silhouette gegen die sonnige Landschaft gesetzt, ebenso auf dem linken Flügel der Dachfirst und die Säule im Hintergrund. Auch für die Durchbildung der Hintergründe benutzt unser Künstler das gleiche Prinzip, wie ein Blick auf den Johannes-Altar im Johannes-Spital in Brügge, namentlich auf dem linken Flügel, zeigt.

Damit sind wir aber bereits bei der Behandlung des F r e i r a u m e s oder der L a n d s c h a f t angelangt. Schicken wir voraus, daß sie Memling ohne allzu große Diskontinuitäten nur gelingt, wenn bloß eine relativ geringe

Tiefe im Bilde erreicht wird, so etwa auf den Bildern des Ursulaschreines in Brügge. Hier wird nur ein Ausblick in die Ferne gegeben, und den Mittelgrund füllt Architektur. Auch auf dem eben erwähnten linken Flügel des Johannes-Altars in Brügge, die Enthauptung des Täufers darstellend, ist der Vordergrund einigermaßen in den Hintergrund übergeführt, wenn auch die Verkürzung eine zu jähe ist. In den meisten Fällen aber füllt Memling den Vordergrund lediglich mit Figuren aus, ohne ihn räumlich durchzuarbeiten, und setzt an dieses »Vordergrund-Podium« wieder direkt als Fernbild den Hintergrund. Das beobachtet man beispielsweise sehr deutlich auf den Außenflügeln des Floreinsaltars in Brügge, welche Johannes und die heilige Veronika zeigen, oder auf dem Diptychon im Louvre: die Verlobung der heiligen Katharina und Johannes der Täufer oder auf den beiden Bildern der Sammlung Kann in Paris: »Stifterin mit einer Schutzheiligen« und »Stifter mit dem heiligen Wilhelm« usf. Sehr instruktiv ist für diese Betrachtung auch das Triptychon des h. Christophorus in der Akademie in Brügge. Die Felsen, welche auf dem Mittelbilde die Meerenge begrenzen sollen, ragen vertikal in die Höhe, und nur mit Mühe gewinnt man die Vorstellung von den sich rechts und links von ihnen ausbreitenden Hochplateaus. Den Hintergrund setzt weiter Memling zusammen aus einer Reihe von Motiven, die sich ziemlich oft wiederholen; es sind dies: Gruppen von runden Bäumen, ein Schloß mit Türmen, Erkern und Treppengiebel, Mühle mit Zaun und Brücke, gewundener Weg oder Flußlauf, Stadt mit Kirche und Tempeln und für die Ferne eine Ebene, die durch Wasserflächen, einen Fluß und Felsen unterbrochen wird. Aber Memling geht, wie v. Schubert-Soldern (a. a. O. S. 79) erwähnt, bereits einen Schritt weiter, indem er aus diesen Motiven verschiedene Hintergründe zusammensetzt und sie nicht willkürlich beifügt, sondern dem Charakter des Bildes anpaßt, also als Stimmungsfaktor in die Darstellung einführt. So wählt er für »Maria mit dem Kinde und Stifter« (Wien, k. k. Gemäldegalerie) eine heitere Landschaft, Park mit Schloß und Menschen, für die Lübecker Kreuzigung eine Stadt mit Felsen und schweren Gewitterwolken. Damit ist der Anfang für die Landschaftsmalerei gegeben und für die Behandlung der Landschaft als eines selbständigen Kunstgegenstandes.

Von verschiedenen Seiten wird auch eine Beeinflussung Memlings durch Hugo van der Goes (tätig seit 1465, gest. 1482) angenommen. Die wenigen, ihm sicher gehörenden Werke, der Portinari-Altar in den Uffizien (Florenz), der Sündenfall und die Beweinung Christi in der Gemäldegalerie von Wien und der Tod der Maria im städtischen Museum in Brügge enthalten zu wenig Architekturen, als daß man über etwaige theoretische Kenntnisse dieses Meisters ein Urteil gewinnen könnte. Im Mittelbilde des Portinari-Altars sind die Figuren gut und wirksam auf der hellen Bodenfläche verteilt,

die in Gegensatz steht zu dem dämmerigen Helldunkel der Stallruine links. Weniger gelungen erscheint die Komposition in dem Tode der Maria. Die Flügel des Portinari-Altars geben die Stifterfiguren in großem Maßstabe und ohne Übergang dahintergesetzt die Landschaft. Auf dem rechten Flügel (Die h. Margarethe und Magdalena mit Stiftern) wird die Landschaft mit Kulissen ausgestattet, ähnlich wie bei Bouts, um dadurch Überschneidungen und Tiefenwirkung zu gewinnen. Auf die entlaubten Bäume, die als stark betontes Motiv den Mittelgrund beherrschen, und auf den Wolkenhimmel hat man von jeher aufmerksam gemacht. Der Hintergrund wird dadurch in seiner Bedeutung herabgesetzt. In der Beweinung Christi wird fast auf jeden Hintergrund verzichtet und bloß der bewölkte Himmel gegeben, von dem sich der Hügel mit dem Kreuze abhebt.

Über Memling aber gelangen wir zu folgendem Gesamtresultat:

Memling wendet den Satz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien für eine Bodenfläche nur ganz selten einigermaßen exakt an, ebenso selten für den Raum. Man kann deswegen zweifeln, ob er überhaupt über theoretische Kenntnisse verfügt. Seine meisten Konstruktionen haben etwas Unsicheres und Regelloses, und er nähert sich dadurch ebenso Roger van der Weyden, als er von Bouts abweicht. In bezug auf die Darstellung des Innenraumes erreicht er einen gewissen Fortschritt durch die Kontraste von Hell und Dunkel, welche er benutzt, und durch freiere, lockere Anordnung (Durchblicke). Den Landschaftsraum bildet er auch noch nicht gleichmäßig durch, doch variiert er bereits den Hintergrund und führt ihn als Stimmungsfaktor in das Bild ein.

Geertgen van Haarlem [etwa 1466—1494[9])].

Das Sühnopfer Jesu Christi. Amsterdam, Reichsmuseum. (Abb. 9.)

12. Die Tiefenlinien des Bodens und der Decke gehen, wenn man die linken, äußersten Tiefenlinien der Bodenfläche als schlecht bestimmt wegläßt, recht gut durch einen Fluchtpunkt. Es ergibt sich daraus ein Horizont, der nahezu in $7/10$ der ganzen Bildhöhe verläuft. Nimmt man die Entfernung vom Fuße bis zum Knie der rechts sitzenden Frau, welche das Buch auf dem Knie hält, in maximo = 50 cm, so wäre die Höhe des Horizontes 2,25 m.

Auf den Tiefenlinien der Bodenfläche werden durch die quadratische Täfelung Tiefenmaßstäbe hergestellt. Kontrolliert man dieselben, so zeigt sich, daß die ersten (etwa 10) Punkte vom unteren Rande des Bildes aus

9) Diese Zeit bestimmt als die wahrscheinlichste Leo Balet, Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. Haag 1910.

gerechnet recht gut stimmen. Weiter nach der Tiefe zu wird die Verjüngung unrichtig, sie erfolgt zu langsam, was ein geübtes Auge auch direkt erkennt.

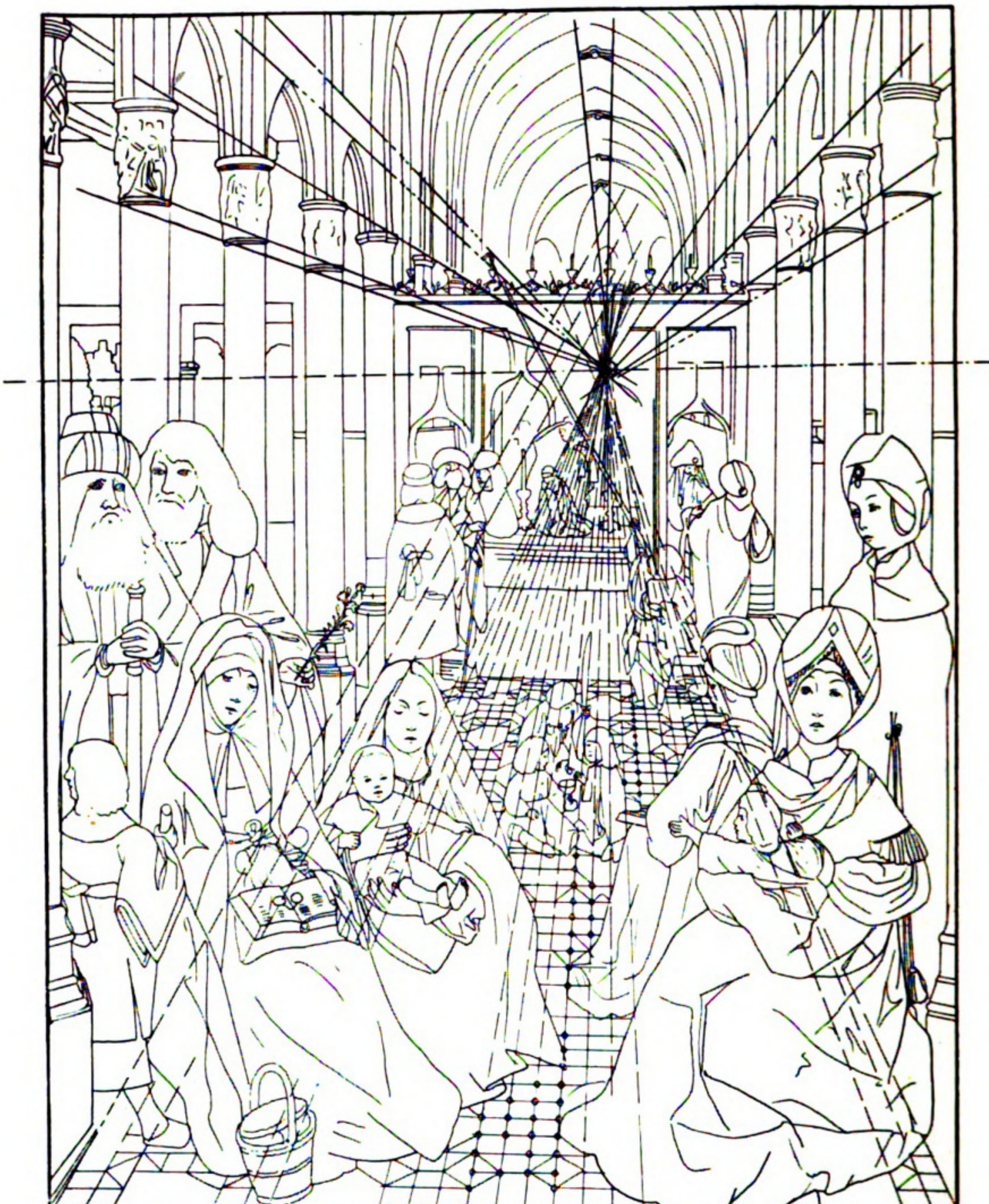


Abb. 9. Geertgen van Haarlem: Das Sühnopfer Jesu Christi. Amsterdam, Reichsmuseum.

Deswegen stimmt für die ersten, vordersten Reihen der Quadrate auch die Diagonalenprobe. Wieder könnte man glauben, daß der Tiefenmaßstab durch ein Näherungsverfahren ermittelt ist, das mit zunehmender Tiefe

falsche Werte liefert. Die ganze Konstruktion erinnert durchaus an Bouts. Dagegen zeigt der Höhenmaßstab nach der Tiefe zu eine zu starke Abnahme, d. h. die Figuren in der Tiefe sind im Verhältnis zu denen im Vordergrunde zu klein. Beispielsweise wäre der Mann, der hinten links am Altar steht und dem Beschauer den Rücken zuwendet, in natura nur etwa 1,57 m groß. Im ganzen ergibt sich eine sehr gute Raumwirkung. Die Bodenfläche ist an vielen Stellen zu sehen, so daß die Figuren in der Mitte des Bildes sich richtig im Raume verteilen. Nur drücken die beiden Männer links am Bildrande die hinter ihnen befindlichen Säulen nach links hinten aus der Flucht der übrigen hinaus. Ferner fallen die beiden Säulen rechts und links an der abschließenden Wand hinter dem Altar aus der Flucht der übrigen Säulen heraus und rücken infolge ihrer helleren Färbung zu weit nach innen. Sehr wirksam ist dagegen der Chorabschluß, der infolge der Undeutlichkeit und Verschwommenheit der Umrisse und dann weiter infolge der sehr geschickten Farbengebung stark zurückgeht.

Die Überschneidung ist ziemlich reichlich verwendet. Noch in erhöhtem Maße benutzt sie der Künstler in seinen Landschaften. Namentlich gilt das von dem Bilde: Die Verbrennung der Gebeine des h. Johannes. Wien, Hof-Museum. Die im Mittelgrund und Hintergrund überall angebrachten künstlichen Kulissen, zwischen denen die Figuren angebracht sind (beispielsweise der aus dem Kloster herauskommende Zug der Johanniter) erinnern wieder sehr an Bouts. Der Bildraum ist übrigens gleichmäßig durchgearbeitet, und die über das ganze Bild verteilten Figuren unterstützen die Ausbildung der Tiefenvorstellung. Die Beweinung Christi, Wien, Hofmuseum, zeigt die Überschneidungen und Kulissen sparsamer verwendet. Wir gelangen so zu dem Resultate, daß Geertgen van Haarlem ungefähr über die gleichen theoretischen Kenntnisse verfügt wie Bouts. Jedenfalls kennt er den Satz von den Tiefenlinien des Raumes.

Gerard David (um 1460—1523).

Anbetung der Könige. München. Pinakothek.

13. Es ist schwer, aus dem Werke des Künstlers ihm ganz sicher gehörende Bilder auszuwählen, welche für unsere Untersuchungen die nötigen Anhaltspunkte bieten. Die Münchner Anbetung steht dem Künstler jedenfalls sehr nahe, auch wenn sie auf ein Original von van der Goes zurückgehen sollte.

Die Mauer in der Mitte liefert einen leidlichen Fluchtpunkt, nur die beiden untersten Linien, die gut und deutlich zu sehen sind, laufen weit an demselben vorbei. Das Säulenkapitäl über der Madonna zeigt kaum eine

Gesetzmäßigkeit. Das Tor links am Bildrande liefert ebenfalls kaum ein Fluchtgebiet.

Die Personen des Vordergrundes stehen gut im Raume, von der Bodenfläche zeigen sich überall einzelne Teile. Nur die Füße des stehenden Mohren bleiben unklar. Hinter den Personen des Vordergrundes setzt der Raum aber gewissermaßen aus, und man sieht erst im Hintergrunde den gut entwickelten Hof mit den Reitern, die Gebäude und die ansteigenden Berge. Die drei Bäume hinter dem mit einem Eckturm versehenen Hause fallen allerdings als viel zu groß wieder aus dem Maßstabe heraus.

Das Urteil des Kambyses. Brügge. Städtisches Museum. 1498. (Abb. 10.)

Die Tafel überrascht uns zunächst durch die Neuerung, daß der Thron des bestechlichen Richters Sisamnes nicht in frontaler Stellung, also mit der Vorderfläche parallel zur Bildebene dargestellt ist, sondern in sogenannter »Übereckstellung«, das heißt in beliebiger Lage gegen die Bildebene. Auch das quadratische Fußbodenmuster ist ebenso gegen die Bildebene orientiert. Statt der Tiefenlinien treten demnach hier zwei Systeme von Parallelen in der Bildebene auf, die in natura aufeinander senkrecht stehen. Die einen liefern einen recht guten Fluchtpunkt F links außerhalb des Randes, die anderen einen zweiten F′, der weit nach rechts liegt. Infolge der bedeutenden Verlängerungen, welche nötig sind, wachsen natürlich auch die Ungenauigkeiten. Doch kann man immer noch von einem Fluchtpunkt F′ auch dieser Linien sprechen, der nahezu auf dem durch F bestimmten Horizonte liegt. Sicher ist die ganze Konstruktion auf theoretischer Grundlage durchgeführt. Es ist also die wichtige Tatsache konstatiert, daß um 1498 der Satz vom Fluchtpunkt beliebiger Linien der Bodenfläche in den Niederlanden angewandt wird.

Ob nun Memling die Regel bloß mechanisch benutzt oder ob er zu einer wirklichen theoretischen Einsicht vorgedrungen ist, läßt sich natürlich kaum entscheiden. Ebenso bleibt es ungewiß, ob diese Regel in den Niederlanden entdeckt wurde oder ob sie aus Italien eingeführt ist, etwa auf dem Umwege über Deutschland, beispielsweise durch Dürersche Stiche. Wahrscheinlicher ist wohl das letztere. Denn man weiß, daß gerade um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert zuerst deutsche Holzschnitte und Stiche in den Niederlanden Verbreitung gewinnen.

Analysieren wir unser Bild nun weiter, so zeigt sich, daß die exakten Konstruktionen sich auf die Bodenfläche beschränken. Schon die übrigen Linien des Thrones fügen sich nicht mehr in die Konstruktion ein, so z. B.

die Verbindungslinie der Endpunkte der Lehnen. Namentlich aber stören die zwei Medaillons; die beide von oben berührende Horizontale konvergiert sogar nach rechts gegen den Horizont, also auf der falschen Seite.

Ferner ist der Hintergrund nicht auf den gleichen Horizont bezogen. Das Haus des Richters, in dessen Eingang er das Geld entgegennimmt, sowie die Kirche links zeigen überhaupt kaum eine Gesetzmäßigkeit: bestimmt man aber aus der Tatsache, daß die horizontalen Linien in den unteren Partien steigen, in den oberen fallen, ungefähr einen Horizont, so liegt er jedenfalls ein wenig höher als der durch den Thronsessel bestimmte.

Man wird bei bloß approximativer Schätzung den Unterschied der beiden Horizonte wohl für größer halten, als er wirklich ist, aber aus einem andern Grunde: Aus den Linien des Fußbodens kann man den Augpunkt *A* und die Distanz ermitteln: dieselbe ist etwas größer als 5/4 der Höhe des Bildes. Man hat es also mit einer kleinen Distanz zu tun, so daß man das Bild im allgemeinen

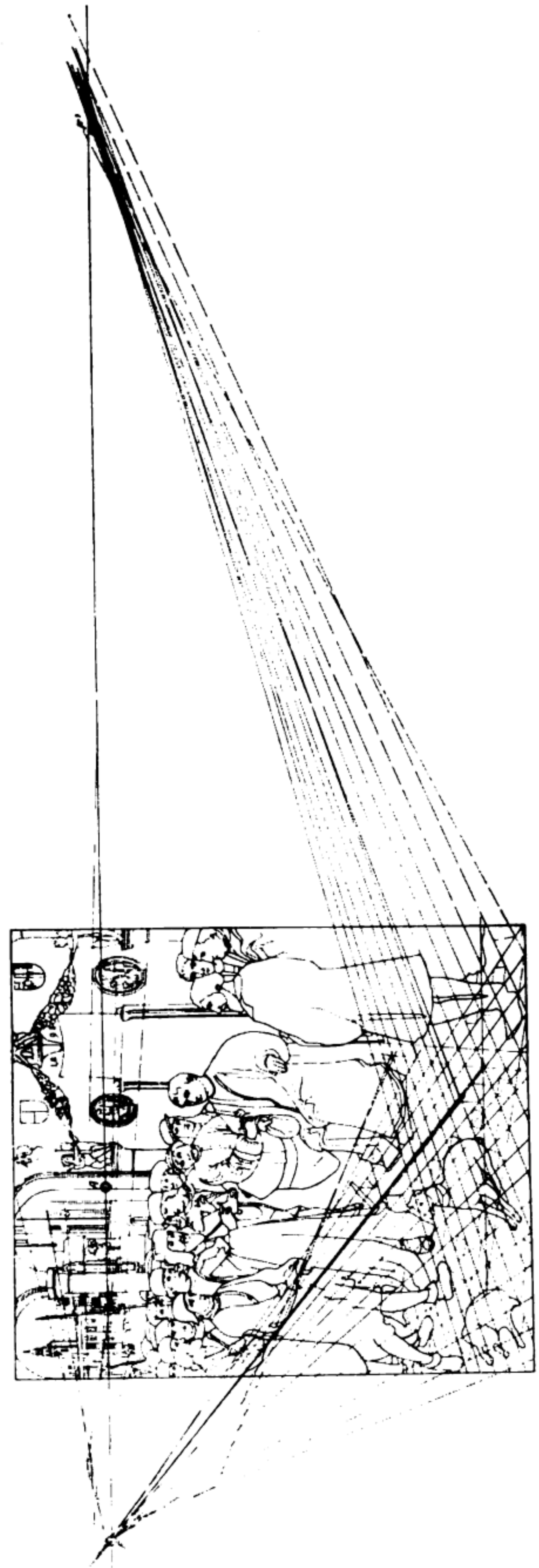


Abb. 10. Gerhard David: Das Urteil des Cambyses. Brügge, Städtisches Museum.

aus einer zu großen Entfernung betrachtet. Dann ergibt sich aber die optische Wirkung, daß der Fußboden nach unten etwas heruntergeklappt erscheint. Bei Betrachtung aus der richtigen Entfernung verliert sich diese Erscheinung.

Was die im Bilde wiedergegebenen Figuren anlangt, so sind die vorderen, wohl unter Benutzung der quadratischen Täfelung der Bodenfläche, richtig im Raume verteilt. Die hinter dem König Kambyses aber stehenden Figuren sind ohne Rücksicht auf Raumverteilung angebracht. Es wurden einfach die Köpfe nebeneinander gereiht.

Das zweite der Gerechtigkeitsbilder, die Bestrafung des ungerechten Richters darstellend, das sich ebenfalls im Städtischen Museum in Brügge befindet, zeigt eine ganz ähnliche Disposition. Die Bank, auf welcher Sisamnes geschunden wird, ist wieder übereck in den Raum gestellt. Für eine sichere Bestimmung reichen aber die vorhandenen Linien nicht aus. Doch scheint auch hier eine wirkliche Konstruktion vorzuliegen, und man kann mit einiger Wahrscheinlichkeit einen Horizont für die Bank angeben. Der Hintergrund des Bildes ist wieder für einen höheren Horizont durchgeführt, sofern man denselben rein empirisch bestimmt. Denn irgendein Gesetz scheint hier überhaupt nicht befolgt. Das Haus ganz links im Hintergrunde liefert einen Horizont, der fast durch die Spitze der Lanze des einen Kriegsknechtes geht. Für die Halle rechts ergibt sich ein ein klein wenig höherer Horizont. Beide Horizonte liegen beträchtlich über dem, der sich aus der Bank bestimmt. Bei der Halle rechts, in der der Sohn des bestechlichen Richters Recht spricht auf einem Stuhl, über dessen Lehne die Haut seines Vaters gespannt ist, fällt noch auf, wie die Figuren die Architektur fast aufheben. Der Mann, der links hinter dem Eckpfeiler steht, drängt die mittlere Säule ganz zurück, so daß sie kaum mehr zur Geltung kommt. Ebenso wird die rechts befindliche Säule durch die davor stehende Person so zurückgeschoben, daß sie fast in der Rückwand der Halle zu stehen scheint, während sie doch der Vorderwand angehört. Dagegen ist die Verteilung der Figuren im Vordergrund und die Anordnung der Hauptgruppe eine gute.

Mariae Verkündigung. Engel Gabriel, linker Flügel.

Sigmaringen. Gemäldegalerie (Abb. 11).

Die zahlreichen Tiefenlinien des Fußbodens liefern einen guten Fluchtpunkt, der rechts weit außerhalb der Bildfläche liegt. Der Boden ist auffallend genau konstruiert. Die Diagonalenprobe stimmt in jeder der beiden Richtungen. Ungenauigkeiten ergeben sich auf der linken Seite bloß dadurch, daß die horizontalen Linien links nicht genau die Fortsetzungen der entsprechenden horizontalen Linien rechts sind. Auch der Tiefenmaßstab

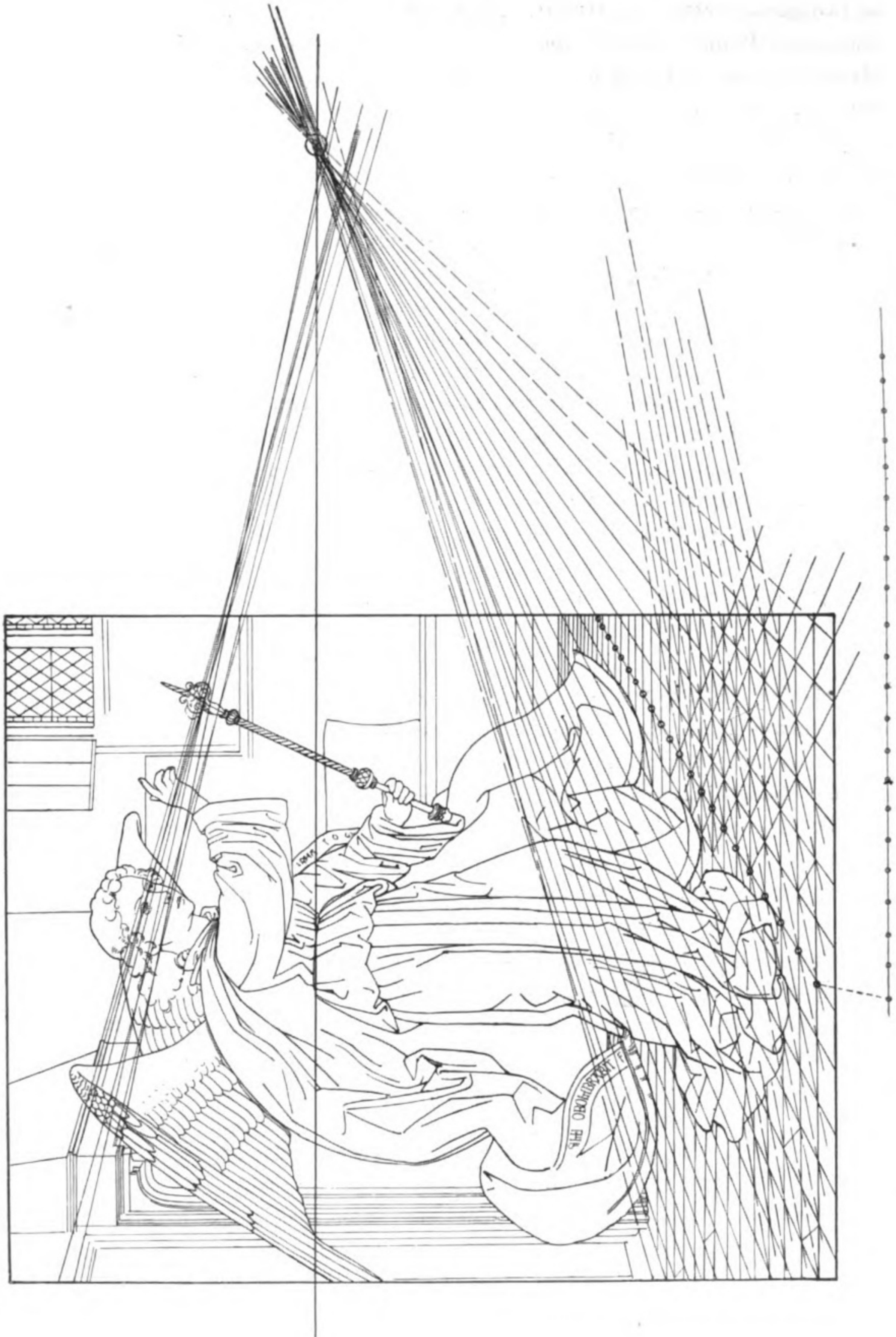


Abb. 11. Gerhard David: Mariae Verkündigung. Engel Gabriel. Linker Flügel. Sigmaringen, Gemäldegallerie.

ist fast genau richtig konstruiert. Die Probe läßt sich leicht machen. Wählt man einen Punkt auf dem Horizont und projiziert aus ihm die Punkte des Maßstabes auf eine Parallele zum Horizont, so müssen sich gleichlange Stücke ergeben. Auf Abb. 11 ist unten diese Parallele mit den entstehenden Stücken eingetragen und man erkennt, daß die Genauigkeit eine hinreichende ist. Es ist ganz ausgeschlossen, daß der vorliegende Boden etwa nach dem »Gefühl« so exakt gezeichnet wurde. Das Bild gehört der Spätzeit des Künstlers an. Wir können also daraus folgern, daß spätestens im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts theoretisch richtige Regeln über die Konstruktion eines Tiefenmaßstabes in den Niederlanden bekannt waren.

Nun zeigt sich auch hier wieder die gleiche Erscheinung: sobald wir die Bodenfläche verlassen, hört die Exaktheit der Konstruktion auf. Schon die Tiefenlinie, welche links die Schwelle oben begrenzt, geht nicht mehr durch den Augpunkt. Die Tiefenlinien an dem Kamine vollends sind fast parallel. Natürlich ist der Engel nicht in bezug auf den weit exzentrisch gelegenen Augpunkt richtig dargestellt.

Maria am Betstuhl. Rechter Flügel. Sigmaringen.

Gemäldegalerie.

Leider gestattet dieses Gegenstück zum vorigen Bilde keine genaue Untersuchung. Denn die Tiefenlinien stimmen auf beiden Seiten der Jungfrau gar nicht zusammen. Man erhält für die Tiefenlinien kaum ein Fluchtgebiet. Auch die Linien des Betschemels fügen sich schlecht in das Bild ein. Die Darstellung der Maria liefert einen ziemlich in der Mitte gelegenen Augpunkt, da man ja noch das linke Ohr der Jungfrau sieht. Der aus dem Boden zu konstruierende Augpunkt läge aber ganz weit links außerhalb des Bildes.

Den Bildraum bringt Gerhard David noch gleichmäßiger und richtiger durchgebildet zur Darstellung als Memling, wie seine Landschaften beweisen. Mit Recht hat man als Beispiel dafür das Mittelbild der »Taufe Christi«, Brügge, Städtisches Museum, angeführt [10]). Der Mittelgrund fällt nun nicht mehr heraus, sondern er trägt einzelne Darstellungen, rechts eine Gruppe von Jüngern, links die Predigt Johannes des Täufers. Allerdings sind beide Gruppen doch so weit zurückgeschoben, daß sie samt der Landschaft gegenüber den großen Figuren des Vordergrundes doch nur als Staffage wirken.

Was die Behandlung des Lichtes bei David betrifft, so finden wir bei ihm zum Teil schon sehr sorgfältig durchgeführte Beleuchtungen, beispielsweise bei der »Kreuzigung« im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Namentlich aber

[10]) E. Freiherr von Bodenhausen, Gerhard David und seine Schule. München. Bruckmann. 1905. S. 54.

ist ihm bereits der Effekt bekannt, den eine hell beleuchtete Figur auf einer großen, dunklen Fläche liefert. So heben sich bei der »Thronenden Madonna«, Genua, Museo Brignole Sale, das Antlitz der Jungfrau und das Kind von dem dunklen Mantel und dem Hintergrunde des Thrones wirkungsvoll ab, während auf den beiden Flügeln das gleiche Prinzip, wenn auch gemildert, zur Geltung kommt. Auf dem rechten Flügel der Sigmaringer Verkündigung repräsentieren das Antlitz und die Hände der Jungfrau die hellsten Partien gegenüber dem ganz dunkel gehaltenen oberen Teile des Hintergrundes. Die Taube in der Gloriole, die Lilie, Gebetbuch und Bodenfläche sind dann Helligkeiten zweiten Grades. Die »Kreuzigung« im Museo Brignole Sale (Genua), die allerdings dort dem Lukas von Leyden zugeschrieben wird, zeigt ebenfalls lauter große, helle oder dunkle, in den Kontrast gesetzte Flächen. Weiter könnten hierfür noch herangezogen werden der Johannes der Täufer in der Sammlung Kaufmann in Berlin und die »Ruhe auf der Flucht« in der Sammlung P. Bosch in Madrid. Diese Behandlung mag ganz entfernt an Rembrandt erinnern. Der Unterschied ist freilich noch recht groß. Denn während Rembrandt mit optischen Mitteln arbeitet, finden wir bei David mehr plastische. Rembrandt läßt die hell erleuchteten Partien vermöge feiner Übergänge aus dem Helldunkel herauswachsen, David stellt die helle Form vor den dunklen Hintergrund.

Wir gelangen mithin zu folgendem Gesamtergebnis:

Gerhard David kennt nicht nur den Satz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien der Bodenfläche, sondern er weiß auch, daß beliebige parallele Linien der Bodenfläche einen Fluchtpunkt auf dem Horizont haben; weiter verfügt er allem Anschein nach über eine Konstruktion für einen Tiefenmaßstab. Merkwürdigerweise bleiben seine Konstruktionen auf die Bodenfläche beschränkt. Im Raume fehlt ihm jede Sicherheit und jede Gesetzmäßigkeit. Man wird dadurch zu der Anschauung gebracht, daß er die theoretischen Konstruktionen bloß empirisch übernommen hat, ohne sie zu verstehen: denn sonst müßte er auch für räumliche, außerhalb der Bodenfläche sich abspielende Beziehungen mehr Verständnis zeigen. Im übrigen bildet David den Bildraum schon ziemlich gleichmäßig durch, indem er neben Vorder- und Hintergrund auch den Mittelgrund zur Geltung bringt. Er verwendet Lichteffekte und Beleuchtung in größerem Umfange und kennt die Wirkung kleiner heller Partien auf großen dunklen Flächen.

Quinten Massys (1466—1530).

Die heilige Sippe. Brüssel. Museum. 1509. (Abb. 12.)

14. Mit diesem Künstler beginnt eine neue Entwicklungsperiode für die niederländische Kunst. Während dieselbe bisher sich in einer gewissen

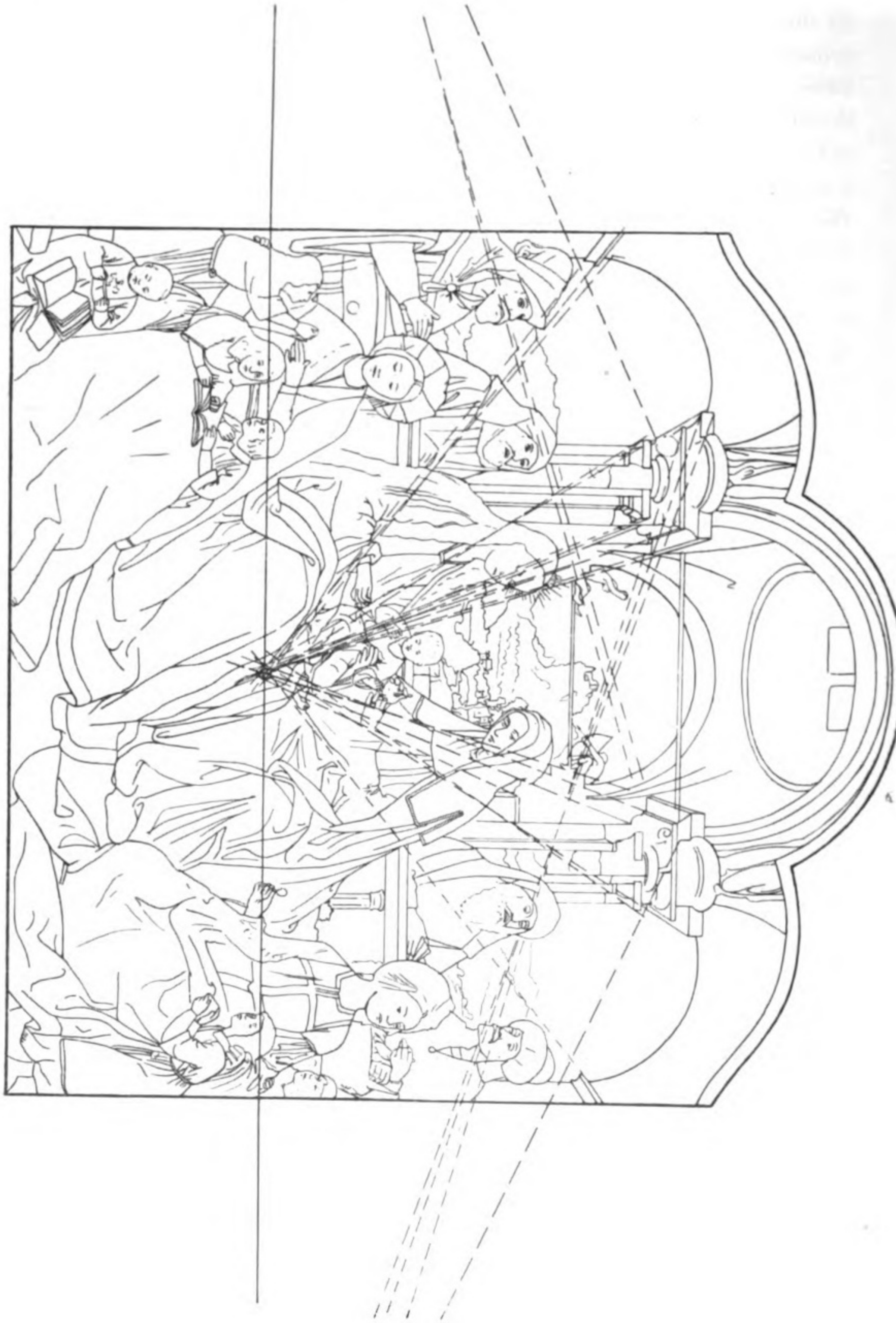


Abb. 12. Quinten Massys: Die h. Sippe. Brüssel, Museum.

Isoliertheit befand, macht sich jetzt der Einfluß der italienischen Kunst geltend, und zwar wohl in doppelter Weise, indem einerseits Stiche, Zeichnungen, eventuell auch einzelne Bilder ihren Weg nach den Niederlanden fanden, andrerseits die niederländischen Künstler selbst nach Italien zogen, um die dortige Kunst an Ort und Stelle kennen zu lernen. Abgesehen von dem gänzlich anders gearteten Grundcharakter der romanischen Kunst, war diese der niederländischen in formaler Hinsicht weit überlegen, so namentlich in der Beherrschung der Perspektive, in der Anatomie, überhaupt in der Darstellung der Form und in der Freiheit der Komposition. Indem die niederländische Kunst diese neuen Elemente in sich aufnahm, gelangte sie im 17. Jahrhundert in Holland zu jener prachtvollen und nur durch diese Entwicklung verständlichen Entfaltung.

Das von uns behandelte Problem wird von jetzt ab gegenstandslos, da der theoretische Einfluß der italienischen Kunst klar zutage liegt. Trotzdem sollen noch die bedeutenderen der »Romanisten« besprochen werden; denn es bleibt immerhin interessant, zu sehen, wieviel sie von den neuen Gesetzen übernehmen und in welcher Weise sie dies tun. Sicheres von einem Aufenthalt des Quinten Massys in Italien weiß man nicht; vielleicht war er gleichzeitig mit Dürer dort [11]); ohne Zweifel aber hat er von der italienischen Kunst her Anregungen gewonnen. Das zeigt schon die Kuppel auf Abb. 12, dem Mittelbilde des großen Anna-Altares in Brüssel. Die Konstruktion stimmt im wesentlichen; gerade die gut, d. h. durch lange Elemente bestimmten Tiefenlinien gehen genau durch den Augpunkt, während die schlecht bestimmbaren Linien zum Teil etwas abweichen. Es ergibt sich als ein neues Moment ein ziemlich tiefer Horizont; derselbe verläuft in $^2/_7$ der Bildhöhe, wenn man diese durch den höchsten Punkt des oberen Bildrandes bestimmt. Die Brüstung, auf welche sich die Männer stützen, ist infolgedessen ganz richtig in Untersicht gegeben. Dagegen liegt der Horizont für die Landschaft des Hintergrundes beträchtlich höher, wie man z. B. an dem Torgange auf der rechten Seite des mittleren Bogens erkennt. Der Mittelgrund fällt übrigens fast ganz hinaus, da er durch die Figuren verdeckt wird.

Seit dem Bilde von Geertgen (Abb. 9) haben wir keine Darstellung mehr kennen gelernt, welche eine im ganzen richtige Konstruktion zeigte. Auch bei Massys scheinen die theoretischen Kenntnisse sich noch nicht weiter zu erstrecken. Wenigstens gehen die Diagonalen der quadratischen Deckplatten der Pfeiler nur teilweise durch die gleichen Punkte auf dem Horizont. Sicher kennt also Massys den Satz von den Distanzpunkten nur in ganz beschränkter Weise.

[11]) Heidrich, Altniederländische Malerei. Die Kunst in Bildern. III. Jena 1910 S. 44.

Im übrigen ist eine starke Betonung der Räumlichkeit gar nicht Sache unseres Künstlers. Daß in der Grablegung Christi in Antwerpen die sämtlichen Personen reliefmäßig in einer Vordergrundschicht angeordnet sind und daß sich an diese Gruppe wie eine Kulisse die Landschaft als Hintergrund anschließt, ist natürlich schon oft bemerkt worden. Aber auch auf dem Bilde »Joachim empfängt die himmlische Botschaft« (inneres Flügelbild des Anna-Altars in Brüssel) fällt der Mittelgrund ganz heraus, indem die Figur Joachims direkt gegen den fernen Hintergrund gesetzt ist, und nur auf der rechten Seite des Bildes ist in ganz ungenügender Weise eine Verbindung zwischen Vordergrund und Hintergrund angedeutet. Auch in den Interieurs dieses Altars, Opfer Joachims und Annas, Zurückweisung Joachims (äußere Flügelbilder) fehlt die eigentliche Tiefenwirkung schon deswegen, weil die Figuren zu nah und zu dicht aneinandergedrängt erscheinen. Im Gastmahl des Herodes, Flügelbild der Grablegung, Antwerpen, wird durch den geschickt gewählten Durchblick auf die Galerie mit den Musikanten sowie durch den Ausblick auf den Hof, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, der Raum vertieft.

Unter den Landschaften fällt diejenige mit »Christus am Kreuz«, Wien, Liechtenstein-Galerie, durch den weiten Horizont auf der linken Seite sowie durch relativ gleichmäßige Durchbildung des Bildraumes auf. Allein die Urheberschaft von Massys steht nicht absolut fest. Jedenfalls aber können wir von Massys konstatieren, daß sich bei ihm zuerst wieder seit Bouts und Geertgen von Haarlem eine im ganzen richtig durchgeführte Konstruktion der sämtlichen Tiefenlinien des Raumes zeigt. Sehr viel weiter gehen aber seine Kenntnisse nicht.

Lukas van Leyden (1494—1533.)

Die Darstellung Christi. 1510. (Abb. 13.)

15. Lukas van Leyden war selbst nicht in Italien, doch muß man ihn ebenfalls zu den Romanisten zählen. Sicher ist er auch stark durch Dürer beeinflußt worden. Da sich kein Tafelbild von ihm für unsere Zwecke als geeignet erwies, folgt hier die Untersuchung eines Stiches nach einer Reproduktion von Dutuit. Die Konstruktion ist mit großer Genauigkeit für den Augpunkt, der im Kopfe eines Mannes im Hintergrunde liegt, durchgeführt; der Horizont liegt wenig über der Mitte des Bildes. Auch noch die stark peripheren Tiefenlinien am rechten Bildrande laufen durch den Augpunkt. Zweifellos kennt Lukas das Gesetz von der Konvergenz der sämtlichen Tiefenlinien des Raumes. Dies legt die Vermutung nahe, daß unser Künstler noch über weitere theoretische Kenntnisse verfügt. Die zahlreich in verschiedenen Tiefen verteilten Figuren ermöglichen zunächst eine Kontrolle des Höhen-

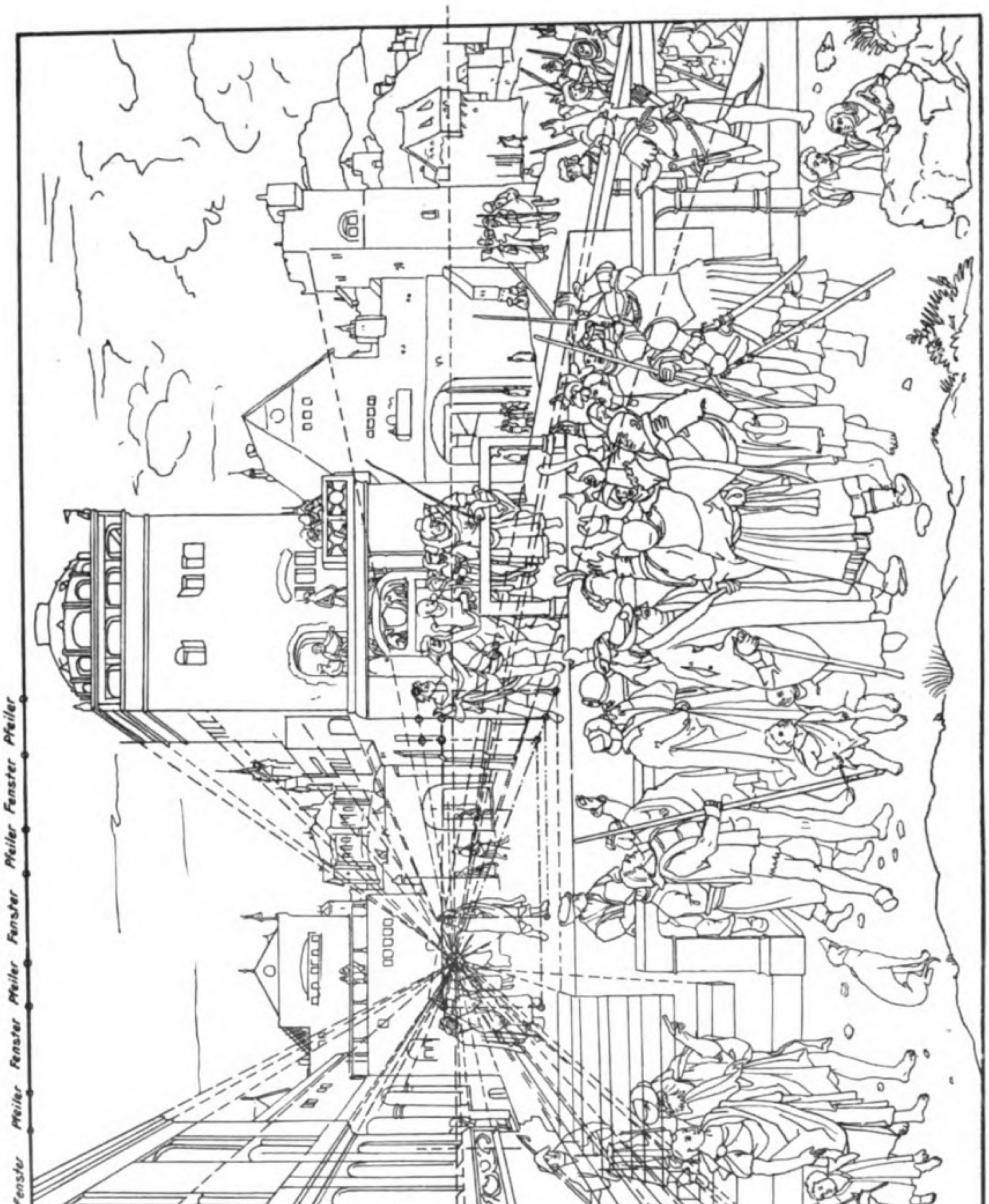


Abb. 13. Lukas van Leyden: Die Darstellung Christi.

maßstabes. Am einfachsten gestaltet sich diese für die auf der Terrasse befindlichen Personen. Gehen wir etwa aus von dem Kriegsknechte, der links hinter Christus steht. Dann ergibt sich, daß der rechts vom Augpunkte stehende, in den Mantel gehüllte Mann erheblich zu klein ist, und ebenso die übrigen Figuren auf der Plattform. Andere Figuren im Bilde, z. B. die ganz links am Rande stehenden, sind aber wieder nahezu richtig gegeben, obwohl die Ermittlung der richtigen Größe hier etwas schwieriger wird. Es läßt sich also wohl kaum ein Urteil gewinnen. Daß die auf dem Balkon des Turmes stehenden Personen viel zu klein sind, entspricht einer immer wieder zu beobachtenden falschen Anschauung. Immerhin springt in die Augen, um wieviel die Darstellung hinter gleichzeitigen der italienischen Kunst in bezug auf Richtigkeit der Maßstäbe zurückbleibt.

Die Treppe auf der linken Seite stimmt wenigstens ungefähr. Die vier Fenster an der Wand auf der linken Seite führen zu einer Kontrolle der Konstruktion des Tiefenmaßstabes. Dieselbe wurde am oberen Bildrande ausgeführt, und es müßten bei exakter Konstruktion die Abschnitte mit der Überschrift »Fenster« gleich sein und ebenso die »Pfeiler« zwischen erstem und zweitem, zweitem und drittem, drittem und viertem Fenster. Auch unter Würdigung der vielen Fehlerquellen bleibt das Resultat recht ungenügend. Freilich war der Künstler bei Herstellung des Bildes auch erst 16 Jahre alt.

Die Personen spielen bei Lukas van Leyden überhaupt eine überwiegende Rolle. In den größeren Landschaften, beispielsweise dem Stücke »Maria Magdalena« oder der »Heilung des Blinden« (Petersburg, Eremitage), tragen sie, über den Bildraum zahlreich verteilt, neben der Fülle der übrigen Details wesentlich zur Ausbildung der Raumwirkung bei.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß Lukas van Leyden die theoretischen Gesetze, soweit er sie kannte, streng zur Anwendung brachte. Sicher ist, daß er schon in jungen Jahren das Gesetz der Tiefenlinien im Raume völlig beherrscht.

Jan Gossart, gen. Mabuse (1470—1541).

Neptun und Amphitrite. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum 1516.

16. Nach Carel van Mander hat Mabuse Italien bereist: er ging nach Rom in Begleitung des Grafen Philipp von Burgund. Das Bild zeigt den italienischen Einfluß in stärkstem Maße. Was die Konstruktion betrifft, so liefern die Tiefenlinien der Decke einen leidlichen Fluchtpunkt, aus dem sich ein ganz auffallend tiefer Horizont bestimmt. Die Höhe desselben beträgt $^2/_9$ der Gesamthöhe des Bildes. Infolgedessen fällt die Decke so steil herunter, wie wir es etwa bei Mantegna wieder finden. Die eine gut bestimm-

bare Tiefenlinie der Bodenfläche auf der rechten Seite geht richtig durch den Augpunkt, die Säulensockel aber stimmen links einigermaßen, rechts gar nicht. Trotzdem ist nicht zu bezweifeln, daß eine theoretische Grundlage für die Konstruktion vorliegt.

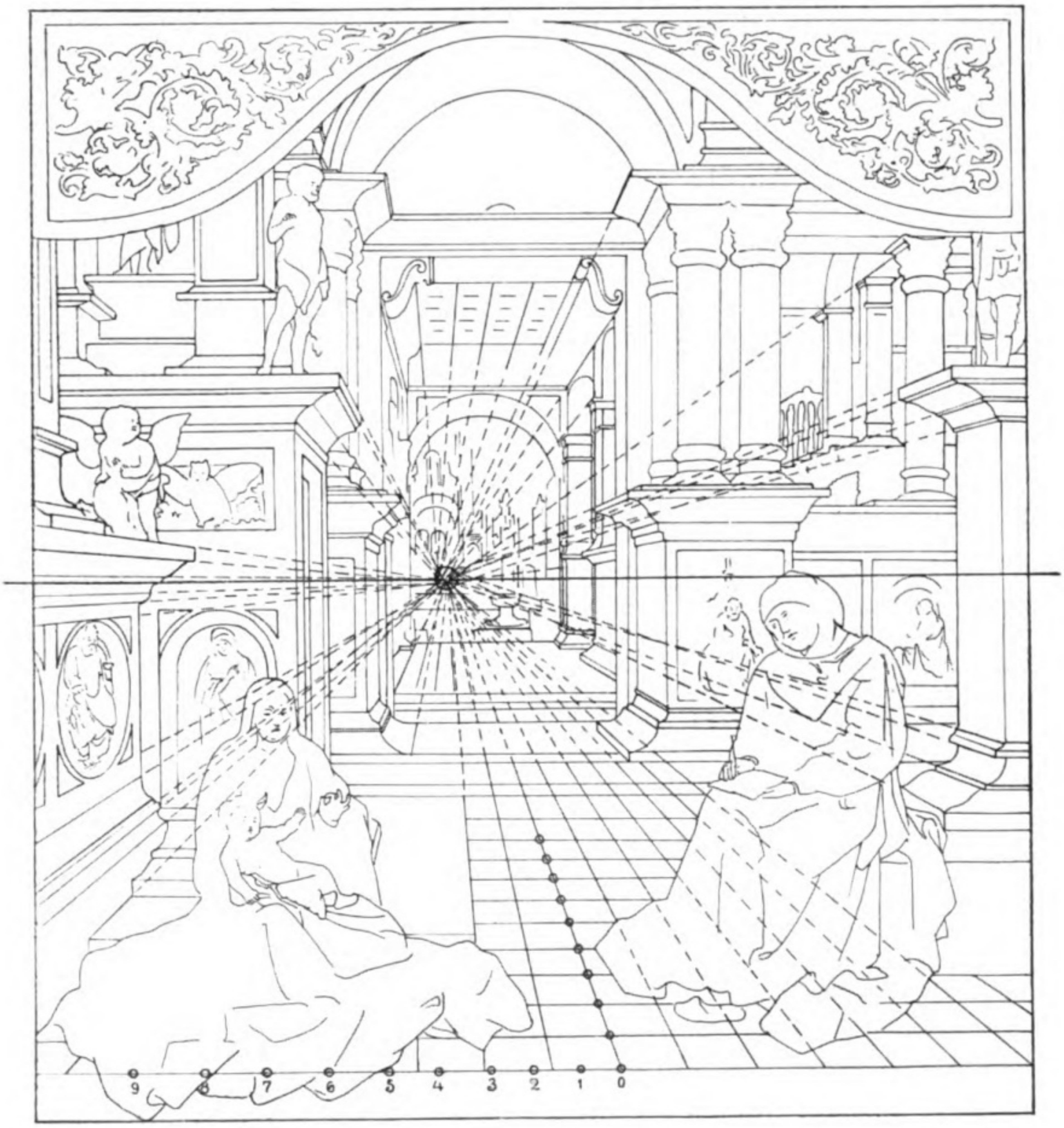


Abb. 14. Jan Gossart: Die Madonna. Prag, Rudolfinum.

Die Lukas-Madonna. Prag. Rudolphinum. (Abb. 14.)

Die zahlreichen Tiefenlinien liefern einen guten Augpunkt und einen fast durch die Mitte der Bildhöhe gehenden Horizont. Die ganze Architektur ist streng auf dieses Zentrum bezogen. Das quadratische Fußbodenmuster

gestattet wieder eine Kontrolle, ob eine richtige Konstruktion vorliegt. Es müßten die am unteren Bildrande konstruierten Strecken 01, 12, 23....89 alle gleichlang sein. Das ist ersichtlich nicht der Fall. Damit stimmt es überein, daß die Diagonalenprobe nicht erfüllt wird. Es ist also gezeigt, daß für die Konstruktion des Tiefenmaßstabes entweder bloß eine Näherungskonstruktion zur Anwendung gebracht wurde oder daß die Verjüngung empirisch oder nach dem Gefühl gezeichnet wurde. Im übrigen sind die beiden Figuren gut in den Raum gebracht, und die Tiefenwirkung ist infolge des Durchblicks auf den Hof und die weiteren Innenräume eine ausgezeichnete. Auf das Unorganische der Architektur und die störende Beseitigung derselben oberhalb der Personen durch die barocke obere Begrenzung sei nur nebenbei hingewiesen.

Das Bild: Jesus bei Simon dem Pharisäer, Brüssel, wird dort ebenfalls Gossart zugeschrieben. Es zeigt aber eine ganz ungenaue und flüchtige perspektivische Konstruktion. Da das Bild 1537/38 gemalt ist, so scheint mir schon wegen dieser perspektivischen Schwäche die Urheberschaft Gossarts zweifelhaft. In der Tat wird das Bild ja auch dem Cornelis van Coninxloo gegeben [12]). Stammen Gossarts theoretische Einsichten von Italien her, so hat er von dort doch nicht mehr übernommen als die exakte Kenntnis vom Fluchtpunkte der Tiefenlinien im Raume, eine angenäherte oder empirische Quadrateinteilung der Bodenfläche und eine darauf gegründete gute Verteilung der Figuren und Objekte im Bildraume. Man muß aber hinzufügen, daß er diese Dinge auch in der Heimat lernen konnte. Bouts beispielsweise übertrifft ihn an Exaktheit der Konstruktion, wenigstens in seinem großen Abendmahl.

Bernaert van Orley (etwa 1493—1542).

Die Prüfungen des Hiob. Brüssel. Museum. 1521. (Abb. 15.)

17. Auch von diesem Künstler wissen wir nicht sicher, ob er in Rom gewesen ist oder nicht. Jedenfalls aber ließ er sich stark durch Raffael beeinflussen. Hat er doch die Herstellung der für Leo X. nach Raffaels Entwürfen verfertigten Tapeten geleitet. Der große Hiobsaltar in Brüssel zeigt in seinem Mittelbilde keine sehr genaue Konstruktion. Die zahlreichen Tiefenlinien liefern kaum einen Fluchtpunkt, sondern fast eher ein Fluchtgebiet. Doch muß man dabei in Betracht ziehen, daß der Künstler überhaupt lange, durchgehende Tiefenlinien in seiner merkwürdigen Architektur vermeidet, so daß nur recht kurze Stücke zur Bestimmung der Tiefenlinien zur Verfügung stehen. Es läßt sich deswegen schon der Horizont nur ungefähr

[12]) Hans Jantzen: Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910. S. 41.

bestimmen; er liegt etwa in 4/9 der bis zum höchsten Punkte des oberen Bogens gerechneten Bildhöhe. Der Fußboden gibt dürftige Anhaltspunkte für einen Tiefenmaßstab. Auf der am unteren Bildrande eingetragenen Linie müßten die Strecken 01, 12....67 einander gleich sein, was nur recht annäherungs-

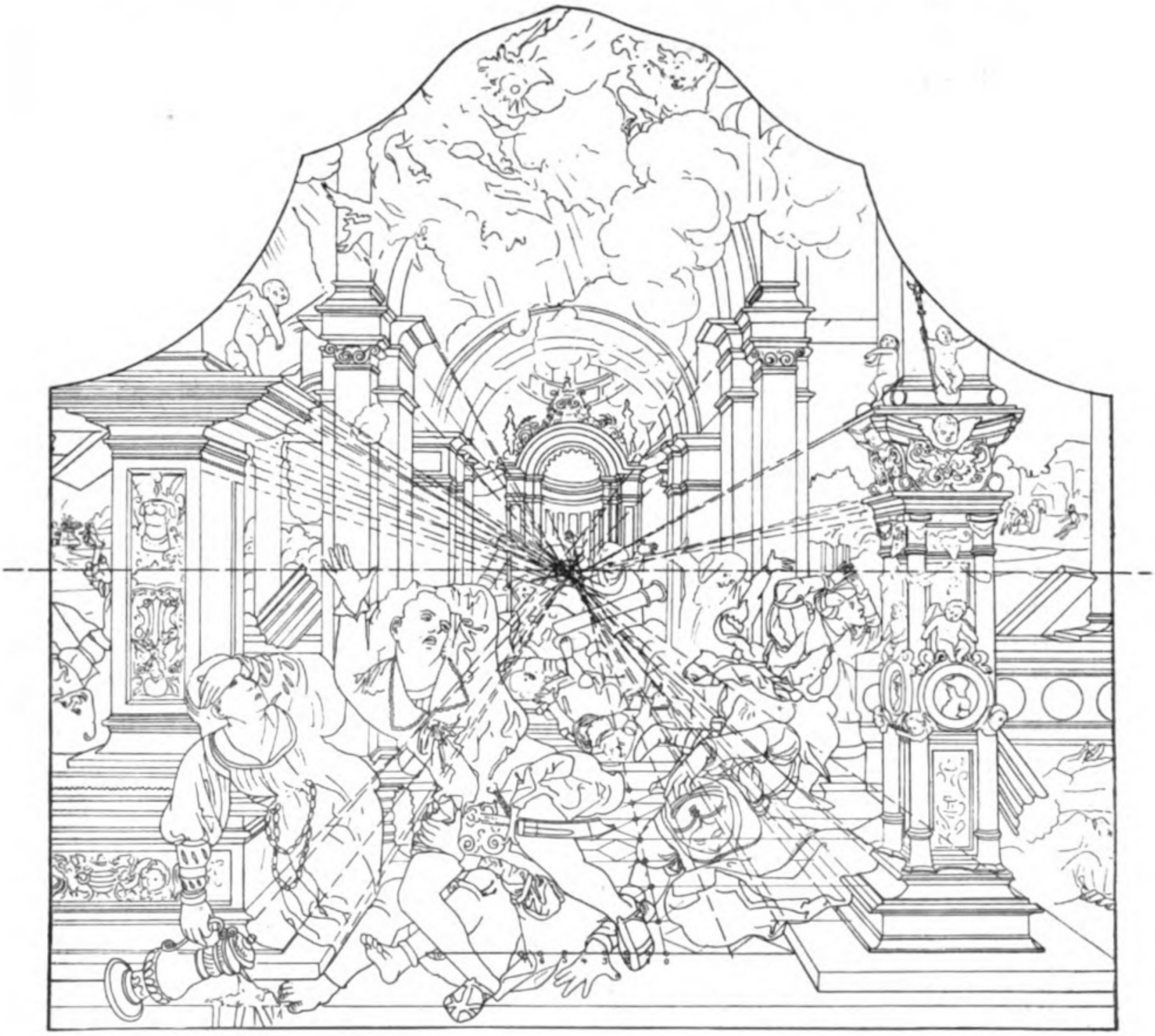


Abb. 15. Bernaert van Orley: Die Prüfungen des Hiob. Brüssel, Museum.

weise zutrifft. Es ergibt sich so der Eindruck einer ziemlich oberflächlichen Konstruktion. Dagegen fallen die schwierigen Verkürzungen namentlich bei der vorn liegenden Frau und bei dem Manne hinten am Tische auf. Sie sind im ganzen gut gelungen und dürften wohl auch auf italienischen Einfluß zurückgehen. Die Verteilung der Figuren im Raume ist, vermutlich unter Benutzung der Bodenfläche, richtig durchgeführt.

Auf den Flügeln macht einen eigenartigen Eindruck die Behandlung der Interieurs »Lazarus an der Tür des bösen Reichen« und »Der Tod des bösen Reichen«. Beidemale sind die Vorgänge in loggienartige Hallen verlegt. Daß unter dem Sterbezimmer des Reichen ohne weiteres die Hölle angebracht ist, steht in gleicher Linie mit der unorganischen Behandlung der Architektur. Die Landschaft auf »Der Raub der Herden Hiobs« mit dem Mantegnesken Felsenhügel auf der linken Seite ist, abgesehen von dem etwas überfüllten Vordergrund und dem übergroßen Krieger rechts gut und harmonisch entwickelt. In der Münchner Pinakothek befindet sich ein nicht großes Bild: »Der h. Norbert widerlegt den Irrlehrer Tancellinus«. Der Fußboden liefert einen guten Fluchtpunkt. Die Tiefenlinien der Halle dagegen laufen ziemlich willkürlich durcheinander. Einheitlichkeit der Konstruktion fehlt. Hier wäre also sicher noch keine Beeinflussung durch die in Italien bekannten Theorien vorhanden. Im allgemeinen wird man Orley in bezug auf seine theoretischen Kenntnisse mit Mabuse auf die gleiche Stufe stellen dürfen.

Die weitere Entwicklung der Landschaft.

18. Die Darstellung des Freiraumes, also der Landschaft, stellt verglichen mit der des Innenraumes ein ungleich schwierigeres Problem vor. Ein geschlossener Raum bietet in der Bodenfläche oder überhaupt in seinen Begrenzungen immer Gerade oder andere Linien, welche infolge ihrer Gesetzmäßigkeit leichter in der Darstellung zu erfassen sind, und an diese Kurven oder Flächen kann sich die Abbildung der menschlichen Figur dann anschließen. Im Freiraum aber treten zu den figürlichen Linien die ebenfalls jeder Gesetzmäßigkeit sich entziehenden der Landschaft, des Terrains, der Wolken. Dazu kommt noch eine durch die historische Entwicklung gegebene Schwierigkeit. Wie überall, so wandte auch in den Niederlanden die Kunst ihr Interesse zunächst der Darstellung des Menschen und der göttlichen Personen zu, und die Landschaft oder eine entsprechende Architektur tritt erst allmählich als Hintergrundstaffage dazu. Um also die Landschaft an Bedeutung gewinnen zu lassen, mußte gewissermaßen das Interesse für den Menschen abnehmen. Rein äußerlich zeigt sich das in dem Maßstab, in dem der Mensch im Bilde wiedergegeben wird, oder in dem Verhältnis, in dem eine Vordergrundsfigur etwa zur Bildhöhe steht. In der älteren Kunst wird eine solche Figur wohl selten unter die Hälfte der Bildhöhe heruntergehen, meistens nimmt sie mehr als die Hälfte, hie und da fast die ganze Bildhöhe ein. Schon durch ihr Format verdecken infolgedessen die Vordergrundsfiguren soviel von dem Vordergrunde, daß es schwer ist, ihn noch einigermaßen durchzubilden und daß es nahe liegt, an diese Figuren

eben direkt den Hintergrund als Fernbild zu fügen. An und für sich wäre es ja nicht unmöglich, auch bei großen Vordergrundsfiguren, wenn sie nur nicht allzu zahlreich auftreten, das ganze Bild gleichmäßig zu behandeln, und als ein Beispiel dafür kann man etwa Paul Potters »Stier« erwähnen. Aber trotzdem wird das landschaftliche Motiv auch in diesem Falle seiner Bedeutung nach nicht gegen die großen Figuren aufkommen, sondern als Beigabe erscheinen.

Soll die Landschaft eine dominierende Rolle spielen, so muß notwendig der Maßstab ein kleinerer werden, die menschliche Figur nimmt einen kleineren Teil der Bildhöhe ein. Bilder dieser Art mit einer großen Anzahl von Menschen finden sich nun allerdings auch schon in der primitiven Kunst: man kann an das Mittelbild des Genter Altars erinnern oder an Memlings »Jüngstes Gericht« in Danzig oder dessen »Passion Christi« in Turin oder seine »Sieben Freuden Mariae« in München. Aber in diesen Bildern wurden die Menschen nur deswegen kleiner dargestellt, um eben mehr Menschen auf die Tafel zu bringen: die Landschaft wird gar nicht einheitlich behandelt, sondern jeder Gruppe ein entsprechender Hintergrund gegeben.

Die ersten, gewissermaßen noch schüchternen Anfänge des Landschaftsbildes können wir bei Gerhard David und Quinten Massys beobachten. In der »Taufe Christi« (Brügge) und »Christus am Kreuz« (Berlin) des ersteren und in der Wiener »Kreuzigung« des letzteren finden wir die Landschaft so weit zur Geltung gebracht, als es angeht, ohne den Charakter dieser Tafeln als Andachtsbilder zu stören.

Einen starken Einfluß scheint weiter trotz seiner auffallenden Gegensätze und Ungleichmäßigkeiten der originelle Hieronymus Bosch (etwa 1461—1516) ausgeübt zu haben. Manchmal bildet er eine Landschaft auffallend richtig durch, wie z. B. auf dem linken Flügel des »Jüngsten Gerichtes« in Wien, der das Paradies darstellt. Dann wieder zeigt er sich unbeholfener als seine Zeitgenossen, indem er einfach eine Reihe von Podien übereinandersetzt und darauf seine Figuren anbringt, so im »Paradies« des Prado oder in der »Anbetung der Könige« (ebenda). In bezug auf den Hintergrund verrät er ganz vorgeschrittene Anschauungen. Auf dem Bilde »Das Steinschneiden«, Madrid, Prado, gibt er einen großartigen Fernblick, weitsichtig gesehen und summarisch behandelt, und weiter finden sich bei ihm ganz auf die malerische Wirkung gestellte Szenen, Brände usw., so im Mittelbilde des Wiener »Jüngsten Gerichts« oder im »Martyrium der h. Julia« (ebenda). Als den ersten wirklichen Landschafter muß man Joachim Patinier (gest. 1524) bezeichnen. Bei ihm überwiegt bereits das landschaftliche Moment, und die Figuren werden zur Staffage. In der »Versuchung des h. Antonius«, Madrid, Prado, gemeinsam mit Quinten Massys, gibt er bei freilich zu niederem Himmel einen schönen Fernblick; die Figuren-

gruppe ist allerdings ganz unorganisch und viel zu groß in die Landschaft hineingesetzt. Das Gleiche gilt von der Madonna und dem rechts von ihr befindlichen Baume in der »Ruhe auf der Flucht« in Berlin. Besser ausgeglichen ist die »Taufe Christi« in Wien und namentlich die »Landschaft« (Berlin), in der nur noch eine Diskontinuität zwischen den drei vordersten Bäumen und der nächsten Baumgruppe sich bemerkbar macht. Diese Landschaft zeichnet sich auch dadurch vorteilhaft aus, daß in ihr die unnatürlich steilen und hohen Felsenbildungen der übrigen Bilder fehlen. Gemeinsam ist aber noch allen landschaftlichen Darstellungen Patiniers, daß sie aus lauter einzelnen Motiven zusammengesetzt sind. Es fehlt die Auffassung der Landschaft als Ganzes, die Unterordnung der Details unter die großen Formen und jede kompositionelle Fähigkeit. Alles dies erreicht erst Pieter Brueghel d. Ä. (1525—1569). Seine Konstruktionen sind, was die Führung der architektonischen Linien betrifft, ungenau und regellos, so zum Beispiel auf dem Kupferstich »Justitia«, gestochen von Merica. Besser ist in dieser Hinsicht das Blatt »Der Tod Mariae« von Galle. Auf dem Bilde »Kinderspiele« (Wien) ist die Straße rechts gut gegeben, für das Haus ganz links im Vordergrunde kann man überhaupt kaum einen Fluchtpunkt angeben, und wenn man einen solchen ungefähr fixiert, so liegt er unter dem Horizont der Straße. »Der Kampf des Fasching mit den Fasten« (Wien) zeigt in den Häusern durchweg unsichere und schwankende Konstruktionen. Bekannt sind die starken Verzeichnungen Brueghels bei Menschen und namentlich bei Tieren. Trotz alledem erzielt er in seinen Bildern und namentlich in seinen Landschaften ganz eminente Raumwirkungen. Es gelingt ihm, zahllose Personen in richtiger Verkürzung über eine große Fläche zu verteilen, wie zum Beispiel in der »Kreuztragung« (Wien), er versteht es aber weiter auch, die Personen in Gruppen zusammenzuhalten, wie auf dem »Bethlehemitischen Kindermord« (Wien), und endlich versteht er es, ganze Massen von Menschen darzustellen, wofür der Kampf der »Israeliten und Philister« (Wien) ein glänzendes Beispiel liefert. In seinen Landschaften betont er die großen Linien und Massen und ordnet darnach das Ganze des Bildes. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß er diese Vorzüge der Komposition aus der italienischen Kunst übernommen hat. Häufig wählt er, um einen weiten Überblick geben zu können, seinen Standpunkt auf einem Hügel, der ganz im Vordergrunde des Bildes noch angegeben wird. Als Kompositionsschema benutzt er nicht selten ein liegendes, gleichschenkliges Dreieck, dessen Grundlinie der eine der beiden vertikalen Bildränder und dessen Spitze in dem andern Bildrande liegt. Den Vordergrund betont er durch starke Vertikalen, z. B. Bäume, die durch das ganze Bild gehend und am oberen Bildrande unter Umständen noch überschnitten die Richtungsunterschiede der landschaftlichen Linien klar

erkennen lassen. Diesen Typus zeigen die prachtvollen Wiener Bilder: »Februar«, »November«, »Dezember«[13]). Sie stellen den Höhepunkt der Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert vor und können höchstens noch mit den Werken des 17. Jahrhunderts verglichen werden.

Damit haben wir uns aber bereits der Zeit genähert, da auch in den Niederlanden die Theorie der Perspektive eine Bearbeitung fand: diese geschah durch den Architekturmaler Hans Vredemann de Vrieß (1527—1604), einem Friesen, dessen Vater ein Deutscher war. Er soll nach Carel van Mender in Kollum in Friesland einen Möbelschreiner getroffen haben, der die Bücher von Sebastiano Serlio, herausgegeben von Pieter Koeck, besaß, und diese schrieb er Tag und Nacht fleißig aus[15]). Im Jahre 1560 erschien seine erste Sammlung von Perspektiven unter dem Titel: Scenographiae sive perspectivae, ut Aedificia, hoc modo ad opticam excitata pictorum vulgus vocat, pulcherrimae viginti selectissimarum fabricarum a Joanno Vredemanno Frisio excogitatae et designatae; et a Hieronymo Cock aeditae — Inprimé au Anvers — au Quatre vens avec privilege du Roy pour six ans. 1560. Dieses Werk gibt streng theoretisch konstruierte Ansichten von Säulenhallen, Höfen, auch eine Straßenansicht, Gärten; meistens sind die Objekte in frontaler Stellung, einmal finden wir aber auch eine Übereckstellung (Nr. 10). Die Darstellung des Kreises macht dem Verfasser noch Schwierigkeiten, wie man beispielsweise an dem total verzeichneten Türbogen auf der rechten Seite von Blatt 7 beobachten kann. Vredemann hat dann auch systematische Darstellungen der Perspektive gegeben. So lautet der Titel eines seiner Bücher: Perspective das ist die weitberuembte Khunst eines scheinenden in oder durchsehenden Augengesichts ans Licht gebracht durch Johan Vredman Frijsen, in dem man übrigens schon Deckenperspektiven findet (Nr. 22). Damit ist in bezug auf die Theorie der Abbildung der Unterschied zwischen Italien und den Niederlanden einigermaßen ausgeglichen. Doch ging die weitere Ausbildung, wie sie namentlich die Barockzeit in bezug auf die Deckenmalerei und sodann in der Reliefperspektive brachte, doch immer wieder von Italien aus. Auch darf man nicht glauben, daß etwa alle holländischen Maler im 17. Jahrhundert die perspektivischen Gesetze strenge befolgt hätten. Dies gilt

---

[13]) Axel L. Romdahl: Pieter Brueghel d. Ä. und sein Kunstschaffen. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Bd. 25. 1905.

[14]) Gustav Glück. Peter Bruegels des älteren Gemälde im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Brüssel. G. van Oest u. Cie. 1910.

[15]) Kunstgeschichtliche Studien. Der Galleriestudien IV. Folge, herausgegeben von Th. von Frimmel: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. Bd. II. München u. Leipzig. 1906. S. 107.

höchstens für das Architekturbild. Aber ein so gewiegter Raumdarsteller wie Pieter de Hooch hat beispielsweise in seinem Münchner Interieur die perspektivische Konstruktion ganz ungenau und flüchtig gehalten. Diese Künstler besaßen eben bereits so viele weitere Mittel, den Beschauer in den Raum hineinzuziehen, daß sie auf die linearen Werte weniger Gewicht legten. Denn je reicher die Skala der Ausdrucksmittel ist, welche einem Künstler und einer Zeit zur Verfügung stehen, um so mehr kann er das eine oder andere dieser Ausdrucksmittel nur in bescheidenem Maße zur Anwendung bringen.

Gesamtübersicht.

19. Lassen wir nun die Entwicklung in großen Zügen an uns vorüberziehen, so sehen wir, wie die Begründer der niederländischen Renaissance, die Brüder van Eyck, zwar reine Empiriker sind, wie sie aber trotzdem, ausgestattet mit einer besonders scharfen und feinen Beobachtungsgabe, in der Raumdarstellung ein für ihre Zeit hohes Maß der Vollendung erreichen, namentlich durch die Anwendung des Helldunkels. Im Gegensatze zu den Brüdern van Eyck verfolgt Roger van der Weyden gar nicht das Ziel, Raumwirkungen zu erzielen: auch er ist ein Empiriker, aber viel altertümlicher als die Brüder van Eyck; das Helldunkel verwendet er fast gar nicht.

Wieder eine ganz andere Persönlichkeit tritt uns in dem Meister von Flémalle entgegen: er verfügt ebenfalls über keine theoretischen Kenntnisse und Einsichten. Aber er kommt, wieder durch exakte Beobachtung, der richtigen Darstellung oft ganz nahe und weiß uns namentlich durch plastische Mittel in den dargestellten Raum zu versetzen.

Bei Dirk Bouts endlich können wir zuerst die Kenntnis gewisser Gesetze konstatieren: er kennt den Satz vom Fluchtpunkte der Tiefenlinien einer Bodenfläche ganz sicher, möglicherweise aber auch den analogen Satz im Raume. Wahrscheinlich standen ihm auch gewisse, wenn auch angenäherte Vorschriften für die Konstruktion eines Tiefenmaßstabes zur Verfügung. Er bedeutet einen fast isolierten Höhepunkt in der Entwicklung. Denn eine gleichgroße Genauigkeit in der Gesamtkonstruktion erreicht erst wieder Hans Vredeman im 16. Jahrhundert, der aber bereits die Grundlagen der Theorie vollständig kennt. Auch die Fortschritte, welche Petrus Christus den Eycks gegenüber macht, beziehen sich mehr auf die Darstellung der Landschaft und auf eine mehr einheitliche Erfassung von Figuren und Raum; theoretische Kenntnisse besitzt er wohl nicht, ebensowenig wie Ouwater.

Memling wird weiter durch eine gewisse Unsicherheit der Konstruktion charakterisiert; man kann direkt zweifeln, ob er über irgend welche

Gesetze verfügte. Dagegen verbessert er die Raumwirkung durch freie und lockere Anordnung der Figuren und durch Verfeinerung der Kontraste zwischen Hell und Dunkel. An Bouts erinnert jedoch wieder Geertgen van Haarlem, der wahrscheinlich die gleichen Kenntnisse besitzt. Gerhard David überrascht uns dadurch, daß er zuerst einen quadratisch getäfelten Fußboden richtig zeichnet. Er kennt eine Konstruktion des Tiefenmaßstabes (vielleicht auch die Eigenschaft des Distanzpunktes) und den Satz vom Fluchtpunkte beliebiger Parallelen der Bodenfläche. Mit Rücksicht darauf erscheint es um so merkwürdiger, daß er außerhalb der Bodenfläche ganz ungenau und schlecht konstruiert, so daß er in bezug auf den Raum fast kein Gesetz zu befolgen scheint. Bei den Romanisten endlich kann es auffallen, daß sie von den Italienern eigentlich nur wenige theoretische Regeln entlehnen; sie verfügen über den Satz von der Flucht der Tiefenlinien im Raume, aber nicht einmal über eine Konstruktion des Tiefenmaßstabes; Lukas van Leyden zeichnet sich durch exakte Konstruktion aus, ebenso Gossart, weniger Orley. Erst Hans Vredemann eignet sich die Errungenschaften der italienischen Theoretiker wirklich an und benutzt sie zuerst in seinen »Perspektiven« vom Jahre 1560.

Ein neues Werk aus der Werkstatt Pauls von Limburg.

Von **Friedrich Winkler.**

Es kann nicht wundernehmen, daß sichere Werke so berühmter und in der kunsthistorischen Welt — besonders Frankreichs — so vielfach erörterter Meister, wie es Paul von Limburg und seine Brüder sind, noch gefunden werden können. Einmal trägt die Schuld daran die allgemeine Scheu vor den Handschriftenabteilungen, in gleicher Weise wie etwa das große Publikum sich immer noch nicht recht mit den Kupferstichkabinetten vertraut machen kann, dann aber fordert die Untersuchung auch wenig umfangreicher Handschriften ein derartiges Maß von Zeit, daß der an unsere übersichtlich ihre Bestände ausbreitenden Galerien gewöhnte Kunsthistoriker nicht häufig den Mut und die Muße findet, ein paar Wochen zum Studium von etwa einem Dutzend Handschriften zu opfern.

Es sei mir gestattet, Freunde der französischen und niederländischen Primitiven auf eine leicht erhältliche Handschrift aufmerksam zu machen, die in der Mehrzahl ihrer Bilder von der Hand des Paul von Limburg und seiner Brüder hergestellt wurde: das Breviar Johanns ohne Furcht von Burgund, des Vaters Philipps des Guten von Burgund, im British Museum zu London. Unter Nr. 1 der Schenkung des Barons Ferd. Rothschild ist der eine Teil der Handschrift (add. ms. 35311) in der Grenville Library ausgestellt, die aufgeschlagene Seite ist allerdings wenig charakteristisch.

Die Handschrift muß merkwürdige Schicksale gehabt haben, denn sie gelangte in zwei Teilen in das British Museum. Der eine, add. ms. 35311, enthält den ursprünglichen Bestand des Werkes ohne Ergänzungen, die Hauptblätter mit Miniaturen scheinen herausgerissen zu sein. Lücken im Text wie auch die Existenz nur zweier ganzseitiger Bilder verraten das. Der zweite Teil des Breviars ist heute unter Harley ms. 2897 aufgestellt. Er ist sichtlich ergänzt worden, nicht lange nach dem ursprünglichen Schmuck, wie wir aus dem Stil der Bilder schließen können, und kurioserweise unter deutlicher Nachahmung der ersten kleinen Bilder des anderen Teiles. Es läßt sich so annehmen, daß die Trennung in beide Hälften nicht in räuberischer Absicht geschah, da zur Herstellung der Anfangsbilder des zweiten Teiles der erste dem Miniaturisten vorliegen mußte.

Bevor ich die Handschrift zu untersuchen Gelegenheit hatte, ließ ich mir nicht träumen, daß ausgesucht Werke des Paul vom Limburg darin enthalten seien. Kannte ich doch mehrere Abbildungen daraus, die mich einen teilweise sehr bedeutenden französischen Meister aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts vermuten ließen, die aber kaum an die Miniaturen in Chantilly erinnerten [1]).

Der Stil der Brüder Limburg ist durch das Gebetbuch in Chantilly festgelegt, falls man deren Autorschaft für genügend fundamentiert hält. Der springende Punkt dabei ist, ob es zulässig ist, das Werk in Chantilly mit jenen »plusieurs cayiers d'unes très riches heures que faisoient Pol et ses frères très richem't historiéz et enluminées« zu identifizieren oder nicht. Für unsere Frage ist das belanglos, denn die Londoner Miniaturen gehören zweifellos dem Meister des Werkes in Chantilly, sei er nun Paul von Limburg oder nicht. Der Name dieses Künstlers ist angenommen worden, da die Beweise für seine Tätigkeit an der Handschrift mit großer Sorgfalt gesammelt und, nur der letzten direkten Bestätigung ermangelnd, geführt worden sind [2]).

In dem ersten Teile des Breviars (add. ms. 35311) hat Paul von Limburg fast alles (mit seiner Werkstatt) geschaffen. Daß auch Gehilfen daran arbeiteten, ist a priori anzunehmen, ist dazu durch Urkunden bezeugt (»Pol et ses frères«) und läßt sich hier wohl bei einzelnen Stücken noch erkennen. Grob sind Hintergründe mit Goldmustern bisweilen ausgeführt (fol. 379 und öfters). Natürlich läßt sich nichts darüber sagen, ob die Arbeit der Brüder in solchen Nebensächlichkeiten zu suchen ist. Zwei andere Miniaturen sind unvollendet gelassen worden (fol. 327ᵛ und 337). Die fünf Bilder zwischen fol. 279 und 310ᵛ sind von einem zweiten Meister ausgeführt worden (fol. 279, 286, 294, 302, 310ᵛ), dessen Spuren wir im anderen Teile wiederfinden werden [3]).

Der zweite Teil (Harley ms. 2897) wurde außer von diesen beiden noch von einem dritten Meister geschmückt. Dieser dritte Meister hat die ersten Bilder geschaffen (fol. 23ᵛ, 33ᵛ, 42ᵛ, 50ᵛ, 72ᵛ, 84). Sie sind deutliche Nachahmungen der ersten Bilder des anderen Teiles der Handschrift. Der Künstler hat wohl etwas später gearbeitet. Es wird auch bezeugt durch andere Werke seiner Hand. Dieser nicht sehr bedeutende, aber in bezug auf die Her-

[1]) Es ist deshalb bei der Beurteilung nach Abb. Vorsicht geboten: G. F. Warner, Illuminated Manuscripts in the British Museum 1899 (bunt); derselbe, Reproductions from illuminated manuscripts (Lichtdrucke), 1907 (2. Aufl. 1910), 1. Serie, Taf. 27; 3. Serie, Taf. 29—31. — Palaeographical Society, Serie I, Taf. 224.

[2]) Bouchot hat der von Delisle vorgebrachten und von Durrieu angenommenen Identifikation widersprochen.

[3]) Die ganz kleinen Miniaturen, oft innerhalb der Buchstaben angebracht, wurden in beiden Teilen nicht berücksichtigt; sie sind oft von diesem zweiten Meister.

kunft seines Stiles recht interessante Meister hat wohl auch die Titelminiatur zu der Senecahandschrift 9559/64 in Brüssel und einen Teil der Miniaturen des ms. 5070 der Arsenalbibliothek (Paris) geschaffen[4]). Sicher gehören diese beiden Handschriften einem Meister, ich möchte auch dieses hier zu den ganz sicheren Werken seiner Hand rechnen. Zwei andere Werke stehen ihm sehr nahe: das Gebetbuch 10772 in Brüssel und Ottob. lat. 2919 im Vatikan[5]). Ob die Bilder der Augustinushandschrift 9005/6 in Brüssel, die mir bei meiner Untersuchung entgangen ist, eigenhändig sind oder nicht, will ich hier nicht entscheiden, da ich das Werk nur aus fünf Reproduktionen in der großen Abhandlung des Grafen A. Laborde kenne[6]). L. setzt das Werk wohl richtig um 1410 an. Nach Taf. 24 zu urteilen, hat sich der Meister wohl helfen lassen, was ich bei den übrigen Miniaturen, soweit ich mich erinnere, nicht bemerken konnte. Ich möchte für die gesamte Gruppe zumindest einen sehr engen Schulzusammenhang annehmen. Die Entstehung der Bilder dürfte um 1410—1440 anzusetzen sein.

An die Miniaturen dieses Meisters schließt sich in der Harley-Handschrift jener zweite Meister an, der bereits fünf Bilder im anderen Teile geschaffen hatte. Ihm gehören alle Bilder bis fol. 229v (ausgenommen die wundervolle Miniatur fol. 188v, von C). Auch fol. 349, 358, 366, 390v—407v, 440v—449 sind ihm zuzuschreiben. Er ist leicht von dem dritten Meister, unserem Paul von Limburg, unterscheidbar durch hellere Farben, ein kreidigweißes Inkarnat, schärfere Einzeichnung der Nase, Augen usw. Der Meister dürfte ein selbständig gewordener Schüler oder Nachfolger des Paul gewesen sein[7]). Vielleicht hat dieser Meister die Bilder von ms. fr. 924 der Bibliothèque nationale geschaffen, die ich nur aus zwei Abbildungen in der Revue de l'art ancien et moderne t. XVIII (1905), S. 91 und 92, kenne. Auch die Miniaturen in Nr. 122 der Hofbibliothek in Wien sind ihm zu nähern, wenn sie auch nicht von derselben Hand sind[8]). Dies Werk ist zwischen 1419 und 1422 entstanden, was unsere Annäherung ebenfalls bestätigt.

Alles übrige gehört also Paul von Limburg und seiner Werkstatt. Es ist nicht so viel wie im andern Teile, doch von noch größerer Sorgfalt. Zu den beiden ganzseitigen Bildern dort kommt hier noch ein drittes, die

4) Alle Miniaturen bis fol. 46v, 97v, 105v, 108v, 116v—127v, 129—144v, 150v, 173v, 195—221v.

5) Aus letzterem eine Abbildung bei Beißel, Vatikanische Miniaturen. Freiburg 1893.

6) A. de Laborde, Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu (Société des Bibliophiles François) Bd. III, Taf. 23—27.

7) Von den von Warner in Lichtdrucken gebrachten Abbildungen — die bunten sind leider für stilkritische Untersuchungen unbrauchbar — sind von diesem zweiten Meister: 3. Serie, Taf. 30 und von Taf. 31 das erste Bild links oben. Die Bilder sind durchweg nicht größer, als die auf dieser Tafel abgebildeten.

8) Ein zweiter, sehr ungeschickter Meister hat hier fol. 44v, 50, 58v—66 geschaffen.

Himmelfahrt Christi, dann die Bilderreihen von fol. 249—340ᵛ, 379—385, 421—435, darunter ein paar ganz besonders schöne und zarte Einzelfiguren, von einem ganz herrlichen Faltenwurf.

Die unerhörte Sorgfalt der Zeichnung, die Pracht der Farbe, die sorgsame, prächtige Zeichnung des Schachbrettmusters, die elegante Lebhaftigkeit seiner Figuren, der streng-einfache und doch so süße Umriß der Einzelfiguren lassen ohne weiteres einen hochbedeutenden Meister vermuten, und wer die Chantillyminiaturen einigermaßen in Erinnerung hat, wird nicht zweifeln, daß dieses Werk von Paul von Limburg sei [9]. Obgleich ich einen ausführlichen Beweis, der ohne sehr gute Reproduktionen ganz zwecklos ist, absichtlich vermeide [10], seien doch einige Beobachtungen mitgeteilt. Wenn sie auch nicht beanspruchen wollen, allgemein wesensgültige Züge des Meisters aufzudecken, so sind es doch Fingerzeige für Nachlässigkeiten oder Bequemlichkeiten oder auch für einen Wiederholungen nicht scheuenden Werkstattbetrieb. Immerhin der Eindruck darf nicht verwischt werden, daß es sich um Meisterwerke hohen Ranges handelt, von deren unerhörter Zartheit und eleganter Pracht man sich leider nur im Original überzeugen kann [11].

Der Horizont der Landschaft ist meist noch unnatürlich hoch, hier wie in Chantilly. Überhaupt ist Paul in bezug auf Entwicklung zu einem stärkeren Naturalismus doch nicht von jener enormen Bedeutung wie der Autor jener Miniaturengruppe der Turiner und Mailänder »heures«, die, wie mir scheint, mit viel Berechtigung, dem Hubert von Eyck gegeben wird. Die Felsen sind bei Paul besonders typisch korkziehermäßig geschraubt und in einer bestimmten Richtung energisch gedreht (Chantilly, Versuchung Christi [12]) und Harley ms. 2897, fol. 188ᵛ, add. ms. 35311, fol. 37).

Die Figuren haben, falls sie in Profil gegeben sind, einen etwas zu schlanken Oberkörper mit unnatürlich vortretendem Bauch (Augustus

[9]) Man vergesse auch nicht, daß höchstwahrscheinlich Paul im Dienste Philipps des Kühnen, des Vaters Johanns ohne Furcht, stand (um 1402/3). Die diesbezügliche Urkunde ist abgedruckt bei Durrieu, »Le Manuscrit« II, 115. Auch Hulin identifiziert die dort genannten »Polequin Manuel« und »Janequin Manuel« mit Paul von Limburg und seinem Bruder (Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand 1908, 185).

[10]) Ich möchte trotzdem die Bestimmung der Handschrift nicht auf die gleiche Stufe mit jenen »Funden« gestellt wissen, die zumal deutschen Quattrocentisten heute beigemessen werden. — Vielleicht bietet sich die Gelegenheit, die Bilder publizieren zu können.

[11]) Um ja vor Enttäuschungen zu bewahren, sei im voraus bemerkt, daß man Landschaften und Schloßansichten, denen des Kalenders in Chantilly ähnlich, vergeblich suchen wird. Unbestritten überragt hier das Werk zusammen mit einigen Bildern der »heures de Turin« (und »de Milan«!) alles andere in der gleichzeitigen Miniaturmalerei. Unseren Bildern, die ja meist nur 12 Zeilen hoch sind, entsprechen vollkommen jene bei Durrieu auf Taf. 15 und 17 abgebildeten kleinen Stücke.

in dem Bilde der Sibylle von Tibur [Taf. 17] und der Mann ganz rechts auf dem Kreuzigungsbild fol. 333^{v}).

Das Muster, das anstatt des Schachbrettmusters den Grund bedeckt, ist oft eine dunkelblaue Ranke auf dunklem Grunde. In Chantilly ist dabei mehrfach ein körniger Grund, der an Schrotblätter erinnert, mit weißen Punkten auf den Rippen (Sibylle von Tibur [Taf. 17], Speisung der 5000 [Taf. 60] und fol. 85 und öfters) [13]).

Der stolze schöne Faltenwurf Gottvaters auf dem Paradiesesbild (Taf. 18) entspricht dem der Einzelfiguren.

Bei knienden Personen ist oft (oder immer?) der Unterschenkel zu kurz. Das Gewand staut sich auf der Ferse und fließt von dort nach den Seiten herab, so daß man unter dem Gewand nur den Stumpf eines Unterschenkels vermutet (Elisabeth der Heimsuchung [Taf. 28] und fol. 8, 37, 360; vgl. auch die Darstellungen des knienden David am Anfange des Breviers mit Taf. 29).

Die Gesichter werden in beiden Handschriften zart herausmodelliert, die Backen hierbei ein wenig zu sehr gerundet.

Die Architektur (in London ziemlich selten) ist durchaus italienisch, sie zeigt noch ganz ausgeprägt jenen italienisch-französischen Mischstil, auf dessen Bedeutung Dvořák zuerst mit Entschiedenheit hingewiesen hat (vgl. Heimsuchung, Versuchung Christi [Taf. 28 und 58] mit fol. 26^{v}).

Als Entstehungszeit ließen sich die ersten Jahre nach 1400 denken, als die Brüder im Dienste Philipps des Kühnen standen. Ich glaube, daß man auch im Stil der Bildchen eine größere Befangenheit als in denen von Chantilly spüren kann. Es scheint sich auch ein Hinweis tatsächlicher Art erhalten zu haben: den schönen Kalvarienberg auf fol. 383 (add. ms. 35311) fand ich Zug für Zug in dem Brüsseler bekannten Gebetbuche 11060/61 kopiert, etwas, was bei frühfranzösischen Miniaturen ebenso selten ist wie es bei den Brügger Miniaturen um 1500 das übliche ist. Dieses so häufig besprochene Werk darf man wohl nun endgültig mit einem im Inventar des Herzogs von Berry 1402 genannten identifizieren, das auch den Namen des Künstlers nennt: Jacquemart de Hesdin [14]). Dieser Meister hat hier

[12]) Comte Paul Durrieu, Les très riches Heures de Jean de France. Paris 1904. Taf. 58. — Die Beispiele für London sind alle aus add. ms. 35311 genommen.

[13]) Ein anderes Muster aus Quadraten, deren Ecken durch Kreisbogen ausgeschnitten sind (Chantilly, Taf. 20 und 34), kommt oft wörtlich in London vor.

[14]) Lasteyrie, Monuments et Mémoires (Fondation Eug. Piot) III, 86 ff. — Das Gebetbuch ist neuerdings in Lichtdrucken publiziert im »Musée des Enluminures« (hgg. von Pol de Mont), Kleinmann, Haarlem. Leider läßt der Text die so sehr erwünschte genaue Untersuchung der Provenienz ganz unberücksichtigt und stützt sich noch auf die veralteten Resultate des sonst so hervorragend erfolgreichen Delisle, ohne vermutlich etwas von Lasteyries gewichtigen Einwänden zu wissen, der trotzdem im Anfang unter der Literatur-

aber nur zwei Bilder gefertigt, die wundervollen, oft reproduzierten Titelbilder der säugenden Madonna und des Herzogs von Berry mit Johannes Bapt. und Andreas. Der übrige Teil des Werkes ist sichtlich von anderer und auch geringerer Hand. Ihr Verfertiger ist uns heute auch nicht mehr unbekannt. Durrieu zählt diese Miniaturen zur Gruppe des Jacques Coene [15]), den er früher den Meister der »heures du maréchal Boucicaut« nannte [16]). Daß dieser Meister Jacques Coene heißt, ist noch nicht völlig bewiesen, sicher aber ist, und das ist das unbestreitbare Verdienst des Grafen Durrieu, daß die Blätter des Brüsseler Gebetbuches (mit Ausnahme der beiden Bilder des Jacquemart) zur »Coene-Gruppe« gehören.

Damit wäre nun also bewiesen, daß 1402 das Londoner Breviar existiert haben muß. Denn sicherlich ist die Miniatur in Brüssel nach jener in London kopiert, nicht umgekehrt. Die Londoner Miniatur ist in jeder Hinsicht künstlerisch überlegen, wie überhaupt Coene nicht zu den bahnbrechenden Meistern dieser Zeit gehört.

Leider gibt es aber noch eine Unklarheit. Aus dem Inventar des Herzogs von Berry von 1402 erfahren wir nämlich, daß 1402 das Gebetbuch noch nicht vollendet war, die Miniaturen des Jacquemart de Hesdin werden aber schon angeführt. Man kann annehmen, daß die Werke des Jacques Coene bei der Inventarisation noch fehlten, es bleibt dann aber ganz unerklärlich, daß das Inventar von dem Gebetbuche als »très belles heures richement enluminées et ystoriées de la main Jaquemart de Odin« spricht [17]). Es finden sich nur die beiden Miniaturen von Jacquemart darin, der sonstige Schmuck ist gerade bei diesem Werke relativ einfach und sparsam, selbst wenn man die Werke des Coene hinzunimmt.

Das einzige, was wir sicher wissen können, ist, daß das Brevier nach 1385 [18]) und vor 1419 (dem Jahr der schmählichen Ermordung des Jean sans Peur) entstand. Mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich annehmen, daß es zur Zeit der Tätigkeit der beiden Limburg am Hofe des Vaters des Johann, Philipps des Kühnen, entstand, oder wenigstens im 1. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts [19]).

---

zusammenstellung angeführt ist. Nur so ist es zu verstehen, wenn behauptet wird, an dem Buche hätten Beauneveu und J. de Hesdin mitgearbeitet.

15) Les Arts anciens de Flandre, t. II, 1906/7, S. 15.

16) Revue de l'art ancien et moderne, t. XIX, XX.

17) Guiffrey, Inventaires du duc de Berry II, 132 (Inv. B, 1050).

18) Das Wappen seiner Frau Marguerite de Bavière, die er 1385 heiratete, kommt auf fol. 188v vor.

19) Das Brüsseler Gebetbuch 11060 ist zwischen 1402 und 1413 vom Herzog von Berry seinem Bruder, unserem Johann ohne Furcht, geschenkt worden. Sollte nicht damals Coene die übrigen Miniaturen hinzugefügt haben, wo er doch das Breviar Johanns ohne Zweifel am ehesten in die Hände bekommen konnte, um sein Bild zu kopieren?

Das Breviar Johanns ohne Furcht läßt uns einmal einen Blick in den gewöhnlichen Werkstattbetrieb der Limburgs tun. Man erkennt, wie diese Leute arbeiteten, wenn sie sozusagen »tägliche« Aufgaben zu erfüllen hatten. In diesem Sinne wird man die Chantillyminiaturen immer als exzeptionelle Leistungen hinstellen müssen, die, auch sie durch ihre Zeit bestimmt, doch deutlich das heiße Bemühen zeigen, etwas ganz Außergewöhnliches zu geben. Deshalb sind diese Kalenderbilder mit ihren märchenhaften Schlössern so einzig. Man tut unrecht, die Entwicklung allein an diesen Beispielen zu verfolgen. Sie zeigen, was diese Meister bei intensivster Anspannung aller Kräfte erreichen konnten, nie aber das, was ihnen an Stilgefühl in Fleisch und Blut übergegangen war. Erst in Werken wie dem Breviar Johanns ohne Furcht merken wir, wie fest verknüpft diese Künstler mit ihren Genossen in Paris sind, wie sie sich aber auch hier durch eine größere Sorgfalt, eine energische und elegante Faltenzeichnung, durch frische und bewegliche Erzählung, leise gezügelt durch höfische Konvention von all ihren Genossen abheben. Hier erst erkennt man das lebhaft stolze Faltenspiel, die wundervoll vertriebene Modellierung eines blauen oder lila Gewandes, die Zartheit seiner Schachbrettmuster mit einer raffiniert feinen Punzierung. Wie gesagt, die Zusammenhänge mit den Zeitgenossen wie ihr künstlerischer Vorrang vor ihnen wird klarer, eben weil sich die Rivalen hier auf gleichen Gebieten messen. Die Chantillyminiaturen werden immer das einzig dastehende Beispiel einer Prunkhandschrift sein, die in der Absicht, etwas ganz Außergewöhnliches zu leisten, geschaffen wurde. Nicht das künstlerische Bedürfnis der Verfertiger drängte diese zu der Leistung, sondern der Auftraggeber forderte das von ihren Kräften, möchte man annehmen.

Ein paar Worte noch über einige andere dem Paul von Limburg zugewiesene Handschriften [20]). Es sind besonders zwei Werke in Wien (Nr. 1855) und in London (add. ms. 18850), zwei der schönsten Gebetbücher überhaupt, die ich je gesehen habe. Sie figurieren gewöhnlich als »Werkstatt der Brüder Limburg« [21]) und gehören zweifellos einem und demselben Meister, der allein beide Bücher geschmückt hat. Abgesehen davon, daß das Londoner Exemplar sicher erst um 1423/30 für den Herzog von Bedford hergestellt wurde, sind Stil und Farben total verschieden von den Werken des Paul von Limburg. Richtig ist allerdings, daß der sehr bedeutende Anonymus Werke des Paul gekannt hat. Seine Anbetung der Könige in Wien (Abbildungs

[20]) Es gibt noch der Hand Pauls von Limburg würdige Stücke, so besonders der Hieronymus aus ms. fr. 166 der Nationalbibl. — Man findet eine Zusammenstellung des hierhergehörigen Materials in Durrieus Publikation des Gebetbuches in Chantilly (S. 35).

[21]) So auch bei Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst, der Abb. gibt (S. 198, 199). Mehrere der Wiener Handschrift auch in einem Aufsatze von R. Beer in »Kunst und Kunsthandwerk« 1902. Dazu Abb. bei Warner, a. a. O.

bei Kehrer) ist nicht ohne jene in den »heures de Chantilly« zu denken. Immerhin ist sein Stil so durchaus verschieden von dem des Paul und kehrt in zu vielen Handschriften seiner Hand wieder, als daß wir nicht einen selbständigen, sehr produktiven Meister annehmen müßten. Von dem Meister existieren eine Reihe anderer Werke: Wien (Hofbibl. Nr. 1840 [nur die Vkdg.], Nr. 2656 (?); Hofmuseum, Gebetbuch Nr. 4994 (?)), Dresden (A 167 [Werkstatt] und anderes); Paris (Arsenalbibl., Missale von St. Magloire 1412 [Nr. 623] nur die beiden großen Blätter fol. 213 A und 213 B); München (cod. lat. 843); wohl auch Cambridge (Fitzwilliam Museum ms. 62) usw. In London sind sicher drei Miniaturen im Gebetbuche add. ms. 32454 von dem gleichen Meister (fol. 29, 35, 38). Ein Gebetbuch in Neapel, aus dem Frau Dr. Kurth-Wien mir liebenswürdigerweise zwei Photographien mitteilte, gehört sicher hierher, ist aber wohl nur Werkstatterzeugnis. Die Gruppe ist noch nicht genügend gesichtet, doch kann man schon jetzt sagen, daß die beiden Gebetbücher, dazu add. ms. 32454 und das Missale von St. Magloire, entschieden eigenhändige Werke eines Meisters sind. Ich hoffe den interessanten Künstler noch genauer untersuchen zu können [22]).

Durch Gruppierungen dieser Art wird sich hoffentlich das Dunkel lichten, das über den Anfängen der niederländischen Malerei, die ihrerseits eng mit diesen französischen Malerschulen verknüpft sind, liegt. Wir unterscheiden schon jetzt ganz deutlich einige hervorragende Meister und Gruppen, wo doch Dvořák noch in seinem schönen Aufsatz über »das Rätsel der van Eyck« nicht anders als nach Dezennien vorgehen konnte, wohl auch nicht anders wollte. Die Meister des Turin-Mailänder Gebetbuches, Paul von Limburg, der Meister der beiden Gebetbücher in Wien und London, die Gruppen um die Namen Jacques Coene und Haincelin de Haguenau, die Werke des Jacquemart de Hesdin und Beauneveu, die Meister des Térence des Ducs, das sind einstweilen die Repräsentanten der vor-vaneyckischen Malerei. Ich glaube, daß damit die erste große Bresche gelegt wurde. Nicht mehr viel Künstler von ihrem Range werden auftauchen. Aufgabe ist es nun, das gesamte Material zu untersuchen. Der Erfolg kann bei der Fülle des — auch datierten — Materials nicht ausbleiben.

---

[22]) Vgl. auch den Aufsatz von Roger Fry im Burlington Magazine 1907, Bd. VII, 436.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Ludwig Pastor. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Fünfter Band. Paul III. 1534—1549. 1.—4. Aufl. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagshandlung, 1909.

Dieser für die politische und namentlich für die Kirchengeschichte so wichtige Pontifikat hat, wenn man von Michel Angelo absieht, kunstgeschichtlich nicht gar viel zu bedeuten. Das mehr oder weniger unbefangen ästhetische Heidentum der Renaissance ist vorbei. Es hebt die Vorherrschaft ethischer Tendenzen an und die Kunst muß mit ihnen rechnen. Die beginnende Reaktion, die durch Urteile, wie das von der Stufa d'ignudi über M. Angelos jüngstes Gericht und durch Zensuren, wie Daniele da Volterras Hosenmalerei sich kennzeichnet, ist nicht unverständlich und nicht einmal unberechtigt. Auf den allgemein geschichtlichen Stoff der für die Gegen wart positiv und negativ lehrreichen Zeit hat der Berichterstatter hier nicht einzugehen. Wie Pastor die vielgewundenen Wege der Politik und Kirchenpolitik, das oft skandalöse Zurücktreten kirchlicher gegen kirchenstaatliche Erwägungen bloßlegt, ist meisterhaft. Die Vorgeschichte des Tridentinums liefert ein nicht zu leugnendes Argument gegen den Bestand weltlich-kirchlicher Staatengebilde.

Auch für die Kunstgeschichte der Zeit schafft Pastor in dem Schlußkapitel des Bandes »Paul III. als Mäzen von Wissenschaft und Kunst«, abgesehen von der vortrefflichen Zusammenstellung und Würdigung des bekannten Materials, manches neue Zeugnis herbei, zumal aus dem Archiv Gonzaga in Mantua und den päpstlichen Rechnungsbüchern, auf deren Wichtigkeit er hinweist (S. 743). Wenn seine ungemeine Literaturkenntnis ihm das Entlegenste zugänglich und nutzbar macht, so behütet ihn sein bewährtes tektonisches Gefühl davor, sich zum Schaden des Baues der Gesamtdarstellung im einzelnen zu verlieren.

M. Angelo beherrscht, wie gesagt, die Kunst der Zeit. Nach Sangallos Tod (1546) wird er, wenn auch nicht ausführender Baumeister — das war Jacopo Meleghino —, aber maßgebender Berater bei den römischen Festungs-

bauten. Die Bastion des Belvedere hat er 1547/8 selbst erbaut. Darauf trat Jacopo Fusti Castriotto von Urbino an die Spitze des Festungsbauwesens. Nach Sangallos Entwürfen entstand zwar noch die Sala Regia im Vatikan, aber den Bau des Palazzo Farnese erweiterte und vollendete als Sangallos Nachfolger wieder M. Angelo. Dem »jüngsten Gericht« widmet P. einen wichtigen Abschnitt (S. 780 ff.). Er vermehrt die bisher bekannten zeitgenössischen Urteile darüber und erörtert im Anschluß an die neuere und neueste Literatur den Gedankeninhalt des Freskos. Neben dem Einfluß der Bibel wird nach Sauers glücklichem Vorgang (Kraus-Sauer, Gesch. d. christl. K., II, 2, S. 542/3) das Dies-irae-Motiv der Darstellung nachdrücklich hervorgehoben. Für die Tätigkeit der neben M. Angelo in der Capella Paolina arbeitenden, dekorierenden Künstler werden gleichfalls neue Zeugnisse beigebracht. Für Perin del Vaga, der die Decke stuckierte, den falegniame M^ro^ Girolimo detto il Bolognia, den M^o^ Niccolo Francese Vetraro, die scultori Pietro Sancta und Jacomo. Am 29. November 1549 ist die Kapelle noch nicht vollendet. 1545 schließt M. Angelo mit dem Grabmal Julius II. ab. An der Peterskirche wird seit 1539 wieder eifriger gebaut. 1544 entdeckt man bei den Arbeiten in der Kapelle der hl. Petronilla den Sarkophag mit den Resten der Maria, Tochter Stilichos, Gemahlin des Kaisers Honorius. Die meisten Kostbarkeiten, die sich im Sarg fanden, wurden zerstreut, die Edelsteine zum Teil zu einer Tiara verwendet! Die Bauleitung von S. Peter sollte nach Sangallos Tod Giulio Romano erhalten. Da dieser schon im November 1546 starb, ließ M. Angelo sich zur Übernahme bestimmen. 1549 wurde er auf Lebenszeit zum Architekten von S. Peter ernannt. (Das Motuproprio ist von Pogatscher, Rep. f. K. XXIX S. 400 ff., zum erstenmal veröffentlicht worden.) Sonst fallen noch in diese Periode die Ausmalung einiger Räume der Engelsburg und des Vatikans durch die Schule Raffaels, besonders P. del Vaga; mannigfache Arbeiten Sebastians del Piombo, z. B. ein (verschollenes) Bildnis des Papstes, die Tätigkeit des Daniele da Volterra und Vasaris für den Papst (Cancelleria). Neu ist u. a. ein Schreiben des Nino Sernini (S. 843), in dem er dem Kardinal Gonzaga als Kopisten des jüngsten Gerichts den jungen Marcello Venusti empfiehlt. Die Bildhauer hat Paul nicht beträchtlich beschäftigt, eher die Goldschmiede und Juweliere. Auch Benv. Cellini hat nur als Medailleur für ihn gearbeitet. Zum Kapitel der Kunstpflege des Papstes gehört aber auch, daß er einen Kommissär für die Altertümer und Oberaufseher der Straßen einsetzte. Durch großartige Demolierungen hat er damit begonnen, das mittelalterliche Rom zu einer modernen Stadt zu machen. Dabei fielen natürlich zahlreiche Kirchen und antike Baureste zum Opfer (Liste S. 836). Diese etwas brutale Form der Kunstfreundschaft, wie sie sich auch in der berichteten Spoliation des Kaiserinnensarkophags äußert, erringt dem

Farnesepapst keinen großen Beifall bei unserem denkmalschützenden Zeitalter. *F. R.*

Péleo Bacci. Documenti toscani per la storia dell'arte. Volume I, con 13 illustrazioni, Firenze 1910, appresso Ferrante Gonnelli, Librajo. 163 S. 8°.

Auf Grund fleißiger und umfassender Archivstudien bietet Péleo Bacci in dem vorliegenden Bande eine mustergültige Untersuchung der Kunst Pistojas im 13. und 14. Jahrhundert.

Pistoja hat schon im frühen Mittelalter einen Reichtum an Kunstdenkmälern aufzuweisen, der dieser kleinen, aber stets regsamen Stadt eine große Bedeutung unter den toskanischen Stadtrepubliken verschafft. Zwar hat die alte Ghibellinenstadt niemals, weder im Mittelalter noch in der Zeit der Renaissance, große Meister hervorgebracht, aber stets hat sie den Künstlern der benachbarten, mit ihr im Kriege lebenden Republiken Pisa, Lucca und Florenz gastliche Aufnahme gewährt. Pisa gibt auf viele Jahre seine besten Marmorbildner, Niccolò und Giovanni Pisano, ab, aus Florenz kommen die Maler Coppo di Marcoaldo und Puccio Capanna nach Pistoja, aus Siena Pietro Lorenzetti, und Sieneser Künstler meißeln das Grabmal des Pistojeser Rechtslehrers Messer Cino Sighibuldi, Lucca entsendet Marmorarbeiter und Architekten, aus der Lombardei und aus Verona siedeln Künstler nach Pistoja über, und Teppichweber aus Como und Parma, aus Deutschland und Flandern. Das sind die wichtigsten der Künstler, über deren Wirken Péleo Bacci uns zu orientieren beabsichtigt.

Das erste Kapitel der Arbeit bringt neue Dokumente über Guido da Como und seine Schüler in Pistoja (1250—1252). Die Inschrift auf dem Taufbrunnen im Baptisterium zu Pisa von 1246 wird zum ersten Male richtig gelesen und interpretiert. Guido und Guidetto sind nach Bacci Zeitgenossen, aber nicht Vater und Sohn, und Guido Bigarelli aus Como, der den eben genannten Taufbrunnen meißelte, ist nicht identisch mit dem Guido da Como, der in S. Bartolomeo zu Pistoja gearbeitet hat. Venturi's Versuch, die beiden Hände zu scheiden, stützt sich, wie Bacci nachweist, auf die dekorativen Teile, die erst 1591 (!) zugefügt wurden, als man die Umwandlung des Ambo in eine Sängerkanzel vornahm. Mehrere Dokumente aus Lucca und Pistoja geben weitere Fingerzeige zur Scheidung der verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten. Der in Pistoja tätige Guido ist das Haupt einer ganzen Schule von Marmorarbeitern, deren Tätigkeit zum ersten Male durch Bacci beleuchtet wird. Als seine Gehilfen werden Giannino und Luchano genannt. Das zweite Kapitel ist dem Meister Buono di Bonaccolto und andern Florentiner Marmorarbeitern gewidmet und enthält Urkunden aus den Jahren 1260 bis 1272. Eine bisher ganz unbekannte Betätigung der Floren-

tiner Plastik des Ducento wird hier illustriert. Es sind die letzten Künstler der absterbenden romanischen, von Pisa und Lucca beeinflußten Richtung, die, zu Genossenschaften organisiert, sich in Pistoja festsetzen, wie vorher die Comasken. Die nur fragmentarisch erhaltenen Register von 1260 im Archiv der Bauhütte von S. Jacopo geben Kunde von verschiedenen Florentiner Künstlern, die damals in Pistoja arbeiteten: von einem Maler Lapo da Firenze, der in einer Lünette an der Südseite von S. Zenone Heiligenbilder gemalt hatte (September 1260); im Oktober desselben Jahres erscheinen die Namen der Marmorai Schiatta und Uliviero, beide aus Florenz, die an dem Marienaltar im Dom tätig sind; im November 1260 finden wir an Stelle des Schiatta einen Maestro Buono da Firenze, dessen Begleiter ein Maestro Cenni ist. Im Dezember des Jahres besteht die Genossenschaft aus Maestro Buono, Uliviero und Cenni. Von ihren Arbeiten hat sich nichts erhalten, da der Altar 1594 zerstört wurde, aber im Jahre 1265, demselben, in welchem Coppo di Marcoaldo aus Florenz nach Pistoja kommt, sind Buono und Uliviero noch in Pistoja nachweisbar. Meister Buono, der in diesem Jahre die Gewölbe der Kapelle S. Jacopo im Dom wiederherstellte, hat in Pistoja noch andere Werke geschaffen: die von ihm firmierte und 1266 datierte Apsis von S. Maria in Brana und die 1270 datierte und ebenfalls firmierte Kirche S. Salvatore, einen zierlichen romanischen Bau, der stark von Pisaner Bauten der Zeit beeinflußt ist. Im Jahre 1272 ist er gemeinsam mit Marchesino di Dato und Martellozzo an dem Portal des Mittelschiffs von S. Zenone beteiligt. Auf Grund stilistischer Analogien weist ihm Bacci noch den Architrav am alten Eingang zur Kapelle S. Jacopo zu.

Im dritten Kapitel wird der Wortlaut des nur fragmentarisch erhaltenen Kontraktes vom 10. Juli 1273 rekonstruiert, durch den Niccola Pisano sich verpflichtete, für die Kapelle S. Jacopo im Dom einen Marmoraltar zu liefern. Die Ansicht, daß Niccolo Pisaner war, empfängt durch den Passus: »De cappella sancti Blasii Pisarum« eine neue Stütze. Im vierten Kapitel sind Urkunden vereinigt, die von einem Pistojeser Maler des Ducento, Manfredino d'Alberto, und von einigen Zeitgenossen wie Schiatta di Bonodito (1280), Nanni di Ughetto (1295—1296), Puccino (1293) und Vanni di Orlandetto (1299) Kunde geben. Manfredino d'Alberto hat von 1280 bis 1293 für die Kirche S. Michele di Fassolo zu Genua noch erhaltene Fresken geschaffen, die das Gastmahl in Bethanien und S. Michael als Seelenrichter darstellen und von ihrem Urheber folgendermaßen firmiert und datiert sind: MAGISTER MANFREDINUS PISTORIENSIS ME PINXIT MCCLXXXXII MENSE MADII. Diese Fresken sind im Jahre 1849 in der Apsis der dem Untergange geweihten Kirche durch den Maler Tammar Luxoro entdeckt, abgelöst und in die Accademia Ligustica gebracht worden. Ein drittes Fresko, das mit der Kirche zerstört wurde, stellte in kolossaler

Größe den Erzengel dar mit der Inschrift: »in mense Januarius (!) hoc opus factum fuit.« Die von Bacci beigegebenen Abbildungen lassen den Meister als einen Nachfolger des Coppo di Marcoaldo erkennen, der 1274 in Pistoja tätig war. Im fünften Kapitel resümiert Bacci auf Grund alter und neuer Dokumente die Geschichte des Silberaltars in S. Jacopo zu Pistoja und seines Meisters Pero da Firenze, während im sechsten Kapitel von den neun Bildfeldern desselben Altars »in cornu Evangelii« gehandelt wird, die von 1361 bis 1364 durch die Florentiner Goldschmiede Francesco Niccolai und Leonardo di Ser Giovanni angefertigt wurden, und im Schlußkapitel von den neun Geschichten aus dem Leben des Apostels Jacobus, die der zuletzt genannte Künstler schuf.

Durch die Herausgabe seiner in langen Jahren mühseliger Archivarbeit gesammelten Urkunden hat sich Bacci ein großes Verdienst erworben. Wir wollen hoffen, daß er trotz seiner Berufung auf den wichtigen Posten des Oberintendanten der Kunstdenkmäler der Provinzen Pisa, Lucca, Livorno und Massa-Carrara die nötige Muße finden wird, diesem ersten, inhaltreichen Bande recht bald die weiteren folgen zu lassen.

Walter Bombe.

Hans Hildebrandt. Regensburg (mit 197 Abb.). 52. Band der Berühmten Kunststätten. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Kunst- und Kulturgeschichte in Städtemonographien, Entwicklung des einheimischen Kunstlebens, statt der früher gewohnten Zusammenfassung großer Epochen, für die einzelne Städtenamen nur Etiquetten zur Orientierung waren, das verwirklicht Seemann in seinem Unternehmen der Berühmten Kunststätten, seit dem 41. Band durch Einführung des Taschenformats die Eigenschaft dieser Bändchen als Reisebegleiter noch stärker betonend. Der vorliegende letzte Band über Regensburg füllt eine lang empfundene Lücke aus, da das 1896 zuletzt erschienene Werk des Grafen v. Walderdorff »Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart« die vielen Forschungen gerade der letzten Jahre nicht mehr umfaßt. Dieses überreiche Material nun hat Dr. Hans Hildebrandt in einem reich ausgestatteten Bändchen zusammenzufassen versucht, eine gewiß nicht leichte und vielseitigste Stoffkenntnis erfordernde Arbeit, besonders, da Verfasser sich in dem Rahmen der Publikationsserie eines allgemein unterhaltenden, interessant zu lesenden Stiles bedienen mußte. Und dies ist ihm vollauf gelungen, wenn auch der archaisierende Wortschatz, als stimmungsgebendes Element, nicht immer zum Verständnis des Dargebotenen beiträgt. Ich betonte bereits die Eigenschaft des Büchleins als Reisehandbuch, und als solches will ich es bewerten. Um für die Kunstgeschichte

als Nachschlagewerk zu dienen, auch nur bei den einfachsten Fragen der Orientierung, hätte die Spezialforschung in einzelnen Gebieten voraufgehen müssen. Ich verweise nur auf das Kapitel der Glasmalereien und Wandgemälde, wo der Verfasser über die Mitteilungen Dr. Schinnerers im Katalog der Glasgemälde des bayerischen Nationalmuseums und über die Publikationen des Historischen Vereins nicht hinausgeht. Bei der Besprechung der Domfenster müssen wir uns wegen mangelnder Vorarbeit gar mit der ästhetischen Würdigung begnügen, auch sind dem Verfasser bei den Glasgemälden der Minoritenkirche Fehler unterlaufen. Erstens geht wohl kaum das ganze Werk auf den einen Stifter, den Wenzeslaus lector zurück, dessen Porträt dem einen Fenster beigefügt. Der Verfasser hat hier eine Bemerkung Dr. Schinnerers im Vorwort des Kataloges zu schematisch übernommen. Andererseits ergibt das Totenbuch der Minoritenkirche (Monumenta Germaniae Historica: Necrologia Germaniae III) nicht 1331, sondern 1371 als Todesjahr des in Frage kommenden Stifters. Aus Gründen einer im kommenden Jahr erscheinenden monographischen Würdigung der Glasgemälde sowohl des Domes wie auch der Minoritenkirche stehe ich jetzt von einem weiteren Eingehen auf diesen Punkt ab.

Zu dem Kapitel der Regensburger Handschriften möchte ich bei der Bemerkung des Verfassers, der codex aureus sei vermutlich in Frankreich entstanden, hinweisen auf die »Monumenta Palaeographica von Professor A. Chroust, München 1900«. In der ersten Serie, zweiten Lieferung, weist der bekannte Gelehrte nach, daß der liber aureus in Corbie geschrieben wurde, nicht in St. Denis, wie man früher geneigt war anzunehmen. Das Brüderpaar Berengarius und Liuthardus, beide Priester 870 zu Corbie, sind die Verfertiger. Diese Feststellung ist um so interessanter, als die Verbindung sich herstellt mit dem Psalter Karls des Kahlen in Paris, der von Hand des zweiten Bruders stammt. Professor Deliste im Journal des Savants stützt dieses wichtige Urteil.

Unter der weiteren Aufzählung der Handschriften vermisse ich ungern die Urkunde Ludwigs des Deutschen von 844 für Bischof Baturich von Regensburg, als eines der ältesten Beispiele der Anfertigung von Königsurkunden außerhalb der königlichen Kanzlei. Ein Zeichen für die Bedeutung der Regensburger Schreibstuben unter den Karolingern.

Bei der Erwähnung des heiligen Emmeran hätte man hinweisen können auf dessen Porträt im Evangelienbuch Kaiser Heinrich IV. im Dom zu Krakau (siehe Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Leipzig 1891. 4°).

Bei dem byzantinischen Einfluß, den der Verfasser so stark bei dem Sakramentar Heinrichs II. unterstreicht, möchte ich auf die Tendenz der letzten Jahre, besonders auf Professor Riehl hinweisen, diese Einflüsse einer starken Einschränkung zu unterwerfen.

Ähnlich verhält es sich mit der Annahme, daß man sämtliche romanische Freiplastik nach dem Rechteck zurechtrückte. Warum Schemata, wenn wir so glücklich sind, sie umgehen zu können?

Das Kapitel über Albrecht Altdorfer ist besonders anziehend, konnte sich der Verfasser doch auf eigene frühere Arbeiten hier stützen.

Nun noch ein Wort zur allgemeinen Anlage des Buches. Vielleicht fügt man späteren Arbeiten einige wenige Seiten Kommentar bei, mit genauerer Literaturangabe, es erleichtert dies erheblich die wissenschaftliche Nachprüfung und Fortführung der Spezialforschung.

Ziehen wir nun das Fazit, so stellt sich diese Arbeit dar als eine geschickte Zusammenfassung des augenblicklich vorliegenden bekannten kunsthistorischen Tatbestandes Regensburgs, wegen des Raummangels eng gedrängt, das Ganze aber durchdrungen von großer Liebe und Verständnis für den Stoff. Klar hat uns aber auch der Verfasser die Lücken gewiesen, wo die Spezialforschung einsetzen muß, und das wissenschaftlich brauchbare Buch wird sich auf diese aufbauen müssen.

Gustav Au.

Skulptur.

Edwin Redslob. Das Kirchenportal. 38 S., 19 Abb., 92 Taf.

Die Verlagsfirma Herm. Costenoble, Jena, kommt mit einer neuen »Deutschen Plastik« heraus, die im Gegensatz zur bisher üblichen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise in selbständigen, abgeschlossenen Bänden Themata behandeln will, denen »vom Standpunkt des Schaffenden eine Einheit zu eigen« ist. Zu »Einzeln«-Monographien sollen Altar, Brunnen, Denkmal, Medaille usw. betrachtet werden. Daß eine Zusammenfassung plastischer Denkmäler nach solchen Gesichtspunkten für manche Zwecke praktisch und dem Herausarbeiten der im einzelnen Thema liegenden Probleme günstig sein wird, kann wohl zugegeben werden. Die Hauptfragen der allgemeinen Entwicklungsgeschichte deutscher Plastik werden aber bei solcher Teilung keine Darstellung finden können. Dieser Mangel zeigt sich schon bei dem vorliegenden 1. Band der »Deutschen Plastik«. Man kann sich sogar fragen, ob das Thema überhaupt in diese Serie der Betrachtungen aufgenommen werden kann, ob es nicht weit richtiger innerhalb der Architekturgeschichte zu behandeln ist. Denn innerhalb dieser vollzieht sich doch eigentlich die systematische Entwicklung des Kirchenportales. Auch die hinzutretende ornamentale Dekoration — die Bauplastik — kann nur in Verbindung mit ihrem sonstigen Auftreten am Bau oder innerhalb der ganzen Stilgruppe, z. B. unter Heranziehung des Kunstgewerbes, richtig beurteilt werden. Bleibt somit nur mehr die figür-

liche Plastik. Gewiß sind mit ihre frühesten Werke auf deutschem Boden an Kirchenportalen erhalten, aber nicht allein dort entstanden. Und ihre Entwicklung vollzog sich doch nicht in Rücksicht auf Bedeutung und Form des Portals, sondern nach inneren künstlerischen wie kulturellen Anforderungen. So gibt sich der zwischen Stoff und Thema herrschende Widerspruch in der Kapiteleinteilung des Textes kund: Vorherrschen der Architektur, Eindringen der Plastik, Ausgleich zwischen Architektur und Plastik (Gotik), Loslösung vom architektonischen Gesetz (Spätgotik), Zurücktreten der Plastik. Unter diesen Gesichtspunkten kann wohl das Verhältnis zur Architektur an einen besonderen Bauteil abgehandelt werden, nicht aber das rein plastische Problem. Und das sollte doch zuerst erfaßt werden, bevor man seine Wandlungen in der Anwendung betrachtet. Ist es weiter auch für Verleger wie für den literarischen Konsumenten erfreulich, daß die Beschäftigung mit deutscher Kunst einen Aufschwung genommen hat, so haben die Bearbeiter doch die dabei drohende Gefahr im Auge zu behalten, daß allzu leicht ein nationalistischer Maßstab in der Beurteilung angelegt wird. Die Aufdeckung der Beziehungen von deutscher Kunst zu fremdländischer kann allein die wirkliche Entwicklung der einheimischen Kunst klarlegen, ihren Fortschritt, ihre wahre Eigenart. Dieser Forderung scheint mir, wenn auch in den Anmerkungen zu den Tafeln Vorbilder mehrfach genannt sind, in der zusammenfassenden Einführung doch nicht entsprechend genügt zu sein. Daß das bibliographische Verzeichnis nicht vollständig ist, betont der Verfasser selbst. Die Auswahl der besprochenen oder abgebildeten Kirchenportale läßt manche Lücken empfinden. Die reiche, von Oberitalien abhängige Gruppe in Süddeutschland ist mit dem Portal der Bozener Pfarrkirche schlecht vertreten; ihr Ausstrahlen nach mitteldeutschem und rheinischem Gebiet hätte ebenso wie die normannischen Einflüsse u. a. mehr hervorgehoben werden dürfen. Die Hereinziehung der Adamspforte in Bamberg zeichnet in das ganze Entwicklungsdiagramm eine falsche Kurve. Denn es wurde nicht beachtet, daß dessen Figuren, für einen anderen Standpunkt gefertigt, erst nachträglich an diesem Portal versetzt worden sind. Die Charakteristik der spätgotischen Plastik ist mit einigen beliebten Schlagwörtern abgetan. Die oberflächliche Behandlung der Werke des 16. bis 18. Jahrhunderts im Texte weist darauf hin, wie wenig diese eigentlich zur Plastik gerechnet werden können; in dem einmal gegebenen Rahmen hätten aber diese den architektonischen Gedanken betonenden Schöpfungen doch eine eingehendere Besprechung verdient. So scheint mir der Zweck des Begleittextes, die Einführung in das sachliche Problem, nicht erreicht gegenüber den Abbildungen. Die Auswahl der letzteren ist schließlich geeignet, dem sich selbständig vertiefenden Leser ein genügendes Bild der Entwicklung des deutschen Kirchenportals zu

geben. Die Wiedergabe der sonst charakteristischen Aufnahmen im Klischeedruck ist leider nicht auf der Höhe, welche der übrigen Buchausstattung der Publikation entsprechen würde.

W. M. Schmid.

J. Baum. Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911.

Trotz des überreichen Materials und gründlicher Forschung will B. sein Buch nur als ein Fundament und eine Grundlage angesehen wissen. Ich bekenne, daß mir solche, lediglich im Hinblick auf einen höheren Zweck, mit »ich dien« geschriebenen Werke äußerst sympathisch sind. Zumal, wenn sich in ihnen gründliches Wissen und Ehrlichkeit der Forschung mit schlichter Klarheit und schönem Fluß der Darstellung in so glücklicher Weise vereinen. Mit solchen Arbeiten ist für das Endziel das Corpus monumentorum germanicorum etwas anzufangen, einerlei, ob man allem beipflichten will oder nicht. Besonders auch der Gruppierung des Materials und der Zweiteilung der Betrachtung in eine rein kritisch, chronologisch berichtende und eine die Stilelemente gesondert behandelnde zolle ich meine volle Zustimmung. Daß dabei eine Anlage mit Urkunden und sonstigen Quellen zur Geschichte der Ulmer Plastik und ein vorzügliches chronologisches Namen- und Ortsregister nicht fehlen, erhöht den Wert des Werkes wesentlich.

Im I. Kapitel »Die Ulmer Plastik von 1356—1429« gibt der Verfasser in sehr großen, aber deutlichen Zügen ein Bild der Entwicklung dieser Epoche. Eigentlich außerhalb des Rahmens seines Buches liegend, geht die Analyse und Einreihung gelegentlich etwas fehl. Zustimmen kann ich dem, was der Verfasser über die älteren, von der Kirche ennet veld übernommenen Portale sagt. Unrichtig finde ich die Zuschreibung der Laibungsfiguren der Archivolten an den Meister des Tympanons, des jetzigen Hauptportals Zustimmen vermag ich auch nicht der Ansetzung der Chorpropheten in die Zeit um 1420. Nach nochmaliger Untersuchung des Grabsteines des 1417 verstorbenen Kunrat von Kirchberg glaube auch ich, daß er in der Schule, vielleicht sogar nach einem Entwurfe Meister Hartmanns angefertigt worden ist. Die Madonna des Altars in Dornstadt (O.A. Blaubeuren) ebenso wie die in Bollingen (O.A. Blaubeuren) sind unter dem Einfluß der Arbeiten Hartmanns entstanden zu denken [1]).

Ob es angeht, den Schmerzensmann von 1429 am inneren Portalpfeiler des Ulmer Münsters Multscher zuzuschreiben, ist nicht auf Grund von Archivalien auszusagen. Nach häufigem, genauem Untersuchen der Figur neige ich einer Zuschreibung zu. Stärker als B. es tut, möchte ich auf die

[1]) Vgl. Madonna aus Türkheim (Bes. Th. Löwenthal) von Baum im Cicerone. III. Jahrg., 18. Heft p. 693 besprochen.

Beziehungen hinweisen, die namentlich im Stehen und Körpergefühle des Schmerzensmannes mit dem h. Martin zu finden sind. Hätte man Hartmann vor die Aufgabe gestellt, eine unbekleidete Figur zu schaffen, so dürfte seine Arbeit nicht viel Verschiedenheiten mit der des Schmerzensmannes aufweisen. Ich habe a. a. O. auf die Beziehungen der Jugendarbeiten Multschers zu denen M. Hartmanns hinzuweisen versucht und glaube, daß man dies namentlich auch beim Festhalten der Autorschaft Multschers am Schmerzensmanne wohl tun kann. Leider vermag uns die Kargnische von 1433 so wenig Aufschluß zu geben. Aber auch sie, soweit sie erhalten ist, ja selbst die Schatten der Plätze der ehemals in ihr aufgestellten weiblichen Heiligen gemahnen an Hartmanns Arbeiten. Der große stil. Unterschied der Plastiken des Sterzinger Hochaltars von 1458 liegt eben in der bedeutenden Zeitdifferenz begründet. Ich sehe durchaus nichts Verwunderliches, daß sich 25 Jahre spätere Arbeiten wesentlich von Arbeiten unterscheiden, die dazu noch in die Entwicklungsjahre des Meisters fallen. Und wie gewaltig ändert sich ja auch sonst überall Stil und Geschmack von 1430 bis 1458. Multscher selbst weist B. die Engel, die Madonna, die Heiligen Katharina, Apollonia, Ursula und Barbara, ferner Georg und Florian und die Predellenbüsten der Apostel Paulus, Andreas und Bartholomäus vom Sterzinger Hochaltar zu. Als Multscher recht nahestehend bezeichnet der Verfasser den Christus auf dem Palmesel, jetzt im Kloster Wettenhausen befindlich. Die übrigen Multscher nahekommenden Arbeiten weist B. fünf Werkstattgenossen zu; die ja natürlich nicht gleichzeitig bei dem Meister beschäftigt gewesen sein müssen, von denen er aber wohl stets mindestens zwei gehabt haben wird. Dem ersten Gesellen gibt B. die übrigen Apostel, die Christusbüste der Predella des Sterzinger Altars und einen neuerdings verschollenen S. Joh. Baptista. Ein zweiter Geselle hat die Büsten des S. Cassian und S. Nicolaus von Bari sowie die Köpfe zweier heute zu Vollfiguren der H. Barbara und Margareta ergänzter weibl. Heiligen geschaffen. Von dem dritten Gesellen rühren zwei männliche Heilige, heute im Rathaus zu Sterzing, und der Christus auf dem Palmesel im Ulmer Gewerbemuseum her. Die Heiligen Barbara und Magdalena (jetzt in Rottweil), von denen B. vermutungsweise annimmt, daß sie von dem etwa 1450 von Multscher für das Kloster Heiligkreuztal verfertigten Altar herrühren könnten, stammen von einem vierten Gesellen. Der fünfte schließlich soll Verfertiger der Madonna in Landsberg sein. Ich stimme B.s scharfen Unterscheidungen vollkommen zu. Doch glaube ich an einen Gesamtentwurf Multschers für den ganzen plastischen Schmuck mindestens des Sterzinger Altars. Es folgt eine Auslese der Namen, die sich bei des Verf. eifrigen Archivstudien als Bildhauer herausgestellt haben. Leider vermag der Verfasser mit diesen wertvollen Untersuchungen keines der Werke, die er als von Multscher mehr oder

minder abhängige schildert, in Verbindung zu bringen. In zehn Kapiteln behandelt der Autor das Leben und die Werke Syrlins d. Ä. Die sehr verstreuten archiv. Notizen sind in trefflicher Weise zu einem klaren Bilde vereinigt, wobei allerdings Klemms Untersuchungen vorbildlich gewesen sind. An der Tätigkeit Syrlins als Schreiner, Bildschnitzer und Bildhauer kann darnach kein Zweifel mehr obwalten. Als frühestes künstlerisches Werk stellt sich der Betpult von 1458 dar, mit dem Syrlin sich sogleich als Neuling, Neuerer und Autodidakt dartut. Dreisitz und Chorgestühl werden vom Verfasser als von Anfang an zusammengehörend geplant dargestellt, und zweifelsohne sollten sie im Verein mit dem gewaltigen von Syrlin und Michel Erhart 1474—1480 verfertigten Hochaltar einen Eindruck hervorrufen, den wir heute kaum noch ahnen können. Der Schrank von Illerfeld mit dem Datum 1465 kann nichts für Syrlins bildhauerische Tätigkeit aussagen. Scheinbar hat diese bis 1468, der Zeit der Vollendung des Dreisitzes, brach gelegen. Allein aus der Tatsache, daß derselbe als Probearbeit vorgesehen war, geht einerseits die vollkommene Eigenhändigkeit des Meisters und andererseits der Mangel an vorweisbaren Kunstwerken hervor. Ich stelle mich darum vollkommen auf B.s Seite, der im Dreisitze durchaus eigene Arbeit Syrlins erblickt und ihn in seiner Analyse als den Beweis für das Suchen eines Neulings nach einem unmittelbaren Verhältnis zur Natur darstellt. Allein in der Gewandbehandlung erblickt er Nachfolge des von jenen zweiten und dritten Multschergesellen Erreichten. Ich halte es durchaus nicht für so ausgeschlossen, wie Stadler meint, daß jener Multschergeselle in Syrlins Werkstatt übergetreten ist, als es dort mehr zu tun gab. Daß dies an der Eigenart der Syrlinschen Kunst nichts Wesentliches zu ändern vermochte, versteht sich bei einer solchen Persönlichkeit am Rande. Der treffsicheren Analyse B.s der einzelnen Büsten ist nichts hinzuzufügen. Was die Entstehung des einzelnen betrifft, möchte er die Delphica an den Anfang setzen und ihr Cimeria, Cumana, Hellespontica, Terenz folgen lassen. Den Beschluß als die fortgeschrittensten Arbeiten bilden Pythagoras, Cicero, Secundus, Quintilian, Syrlin — und Phrygia, Tiburtina, Libyca und die Meisterin. Für die Rückwand und Giebelbüsten ist Syrlin nur im Entwurf verantwortlich, während die Ausführung in den Händen von Gesellen ruhte.

Unter den Gesellen scheidet allein klar der heraus, der den Georg, Simon Jacobus major und die Agnes (?) verfertigte.

Noch vor Vollendung des Chorgestühls erhält Syrlin 1473 den Auftrag, den sarch zu der Tafel zu machen, 1474 Michel Erhart die Bestellung, etlich Bild in die taffel zu liefern; 1499—1503 werden die Predellenbüsten Christi mit den Aposteln vom gleichen Meister geliefert; 1505 vollendet Syrlin d. J. den Bogen darüber. B. vermutet in alledem, daß Syrlin d. Ä.

der Auftrag zur Herstellung des gewaltigen Hochaltars gegeben wurde, zu dessen Vollendung er M. Erhart mit herangezogen habe. Der Altar ist zerstört, und es ist darum müßig zu streiten, ob Syrlin nur das Gehäuse, den sarch, oder auch Plastiken daran verfertigt hat. Ich halte es für möglich, daß wir in dem Stuttgarter Altarriß den Entwurf für den Ulmer Hochaltar erblicken können, ob dies Blatt eine Arbeit Syrlins d. Ä. ist, muß dagegen mehr als fraglich erscheinen. Ich kann der Ansicht B.s über die Zugehörigkeit des Schüchlin-Altars von 1469 (Tiefenbronn) zu dem Altarriß in Stuttgart nur zustimmen. Dies bestärkt mich aber in der Annahme, daß das Stuttgarter Blatt auch in diese Zeit, aber nicht in das Jahr 1473 — wenigstens für Syrlin dann sicher nicht mehr — fallen muß. Das Leuchterweibchen, im Besitz der Familie Knoderer, gehört zu den durchformtesten Arbeiten des älteren Syrlin überhaupt. Der Zuschreibung des Johannes in Rottweil, Lorenzkapelle, steht B. jetzt selbst problematisch gegenüber. Zweifelsohne sind die merkwürdigen Geziertheiten des 1482 inschriftlich von Syrlin vollendeten Fischkastens auf modische Geschmacksströmungen zurückzuführen, wie dies auch B. überzeugend ausführt. Unbedingt bin ich für eine Zuschreibung des Grabmals Eberhards V. von Kirchberg († 1475) und seiner Gemahlin (in der Dominikanerkirche Wiblingen) an den älteren Syrlin. Die Übereinstimmung mit den Fischkastenrittern einerseits und dem Leuchterweibchen andererseits, wie auch die Frage, wer sonst als Syrlin? zwingen dazu. Nach einer kurzen und klaren Analyse von Syrlins Stil wendet sich der Verfasser mit etwas zuviel Verve gegen die fälschlichen Zuschreibungen an Syrlin d. Ä. Bei aller Richtigkeit des Bestehens einer indigenen Ravensburger Kunst wird man dem h. Georg (jetzt im Liebig-Haus, Frankfurt a. M.) doch stark ulmische Züge und namentlich auch Verwandtschaft mit seinem Namensvetter am Hauptportal des Ulmer Münsters zubilligen müssen. Er scheint mir dem Stile Syrlins d. J. doch recht nahe zu stehen. Die temperamentvollen Büsten aus dem Kloster Weingarten (jetzt im Nationalmuseum zu München) gehören jedenfalls nicht den Syrlins. Ob Heinrich Yselin der Verfertiger ist, läßt sich trotz der verlockenden Stelle im Konstanzer Ratsspruch von 1490: »Simon Haider von Costenz und sein Sohn Hans haben zu Weingarten ain werck gemacht, aber n i t Bild gehowen, sunder dem Yselin, ihrem tochtermann und sweher by hundert guldin geben, Inen bild zu schniden« bei fehlendem, gesicherten Vergleichsmaterial nicht mit Gewißheit aussagen.

Unter den Holzskulpturen unbekannter zeitgenössischer Ulmer Künstler verdienen die des sonst steinernen Sakramentshäuschens besondere Beachtung. Einmal, weil aus der Identität mit den Steinplastiken der Entwurf e i n e s und zwar eines nicht unbedeutenden Künstlers hervorgeht und dann weil — wie mir scheint — hier ein Einfluß auf Syrlin, nicht

umgekehrt, zu konstatieren wäre. Abgesehen von dem altertümlicheren Charakter der Plastiken weist auch die Jahreszahl 1471 und eine Notiz im Testament des Jos. Klammer von 1467 darauf hin, daß die Arbeiten mindestens 1467 begonnen sein müssen [2]).

Einem anderen, noch altertümlicheren Meister gehört der plastische Schmuck des sogenannten Schongauer Altärchens, dem B. die kleine Pietà in Dietingen (O.A. Blaubeuren) zuweisen möchte. In gleichem Stile ist die Krönung Mariä von dem aus der Schloßkapelle Kilchberg (O.A. Tübingen) stammenden Zeitblomaltar (jetzt im Museum zu Stuttgart).

Syrlin dem Jüngeren sind elf ausführliche Kapitel gewidmet, die lückenlos über sein Leben, seine Kunst und seine Arbeiten unterrichten. In diesen kritischen und völlig neuen Untersuchungen beruht ein wesentliches Verdienst des Buches. Es ist das gewohnte Bild des Epigonentums, das sich trotz einiger trefflicher Arbeiten im Spielerischen, Unerkämpften verliert, das sich vor uns entrollt. Als früheste Arbeit erscheint der Entwurf vom Verpertolium von 1472. Daß die erhaltenen drei Figuren (jetzt an der Brüstung der Münsterkanzel), die zehn Jahre später als der Entwurf verfertigt wurden, schon aus diesem Grunde reifer ausgefallen sind, kann nicht wundernehmen. Sie bestärken mich übrigens in der Ansicht, daß man aus den zeichnerischen Fähigkeiten keine Schlüsse auf die plastischen zu ziehen berechtigt ist. Ob Klemm mit seiner Vermutung, daß das Grabmal des Hans von Stadion zu Oberstadion dem älteren Syrlin zuzuschreiben sei, nicht doch das Richtige getroffen hat, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls trägt der Stein nur die Inschrift jerg sürlin und weist doch starke Beziehungen zu den Fischkastenrittern auf. Die Reste des stark mitgenommenen Blaubeurener Chorgestühls wie die Figuren des Jesse und Zadock vom Levitenstuhl zeigen Syrlin d. J. noch ganz im Banne der Arbeiten seines Vaters, ohne Kraft und ohne Können. Um so erstaunlicher ist das in dem Altar von Ochsenhausen 1496—1499 Erreichte. Leider sind nur die Madonna, Petrus und Paulus (jetzt in der Pfarrkirche zu Bellamont) erhalten. Sie mögen immerhin von geringerer Qualität als die Bingener Figuren sein, aber sie stehen ihnen doch nicht zu ferne, als daß man nicht namentlich bei einer späteren Datierung der Bingener Gestalten eine gleiche Hand anzunehmen berechtigt wäre. Das ausgiebig den Bingener Figuren vom Verfasser gespendete Lob verdienen diese vollauf. Ich möchte das Verhältnis der beiden Gruppen so ansehen, daß die Ochsenhausener Gruppe zu dem Mittelgut gehört, wie es der Künstler sonst auch geschaffen hat. Dabei kann es nicht verwundern, daß ihm auch einmal der »große Wurf« gelang, eine Erscheinung, wie sie bei Epigonen —

[2]) Vgl. Pfleiderer: Das Münster zu Ulm. Stuttgart 1905, Sp. 35.

ich erinnere nur an Andrea della Robbia — ja eigentlich die Regel ist. Dazu kommt der Massenbetrieb, der eine reinliche Scheidung der Hände so gut wie ausschließt und eben nur fabriziert. Das beweisen am besten solche Arbeiten wie der Dreisitz von Ennetach von 1506 und das Gestühl ebenda von 1509 wie auch das Chorgestühl von Geislingen.

Von den sieben mit Christoph Langeisen aus Ulm zusammen gefertigten Altären weist B. Langeisen fünf: die Gefangennehmung, Christus vor Pilatus, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung, dagegen Syrlin nur die Kreuzabnahme und Grablegung zu. Diese Reste der ehemals in der Zwiefaltener Kirche (jetzt im Museum zu Stuttgart) befindlichen Altäre zeugen, wenigstens was die beiden Syrlin gehörigen betrifft, von Achtung gebietendem Können.

Die 21 jetzt in den Archivolten des Ulmer Hauptportals untergebrachten Statuen, die sicher von im Bildersturme zerstörten Altären herrühren, gehören sämtlich in die Werkstatt Syrlins d. J. Über die Verwandtschaft des Kruzifixus in Blaubeuren und des aus der gleichen Kirche (jetztim Museum zu Stuttgart) befindlichen kann kein Zweifel sein. Ob sie dem jüngeren Syrlin zuzuschreiben sind, muß so lange unentschieden bleiben, bis man sichere Anhaltspunkte dafür hat. Die Ennetacher Madonna gehört ihm sicher.

Als dem jüngeren Syrlin mehr oder minder nahestehend, aber nicht von ihm herrührend, bezeichnet der Verfasser folgende Arbeiten: den Hochaltar von Jakob Acker (1483) in der Leonhardskapelle zu Rißtissen; den weniger guten Altar aus Hausen von 1488 (jetzt im Museum zu Stuttgart), diesem ebenbürtig die Gruppe der trauernden Frauen und des Johannes in der Klosterkirche Ochsenhausen, ein S. Nicolaus aus Mietingen und eine h. Barbara (beide in der Kirche Aßmannshardt), die Statuen des Altars von Langenschemmern, die Plastiken im Altar der St. Annakapelle zu Schwendi und die Heiligen Hieronymus und Elisabeth aus dem Marchtaler Hofe in Ehingen (jetzt Lorenzkapelle zu Rottweil). Trotz naher Beziehungen zu Syrlin d. J. und der Inschrift J. S. 1491 kann sich der Verfasser nicht für dessen Autorschaft beim Altare der Neithartkapelle des Ulmer Münsters entscheiden. S. Cornelius und S. Sebastian vom Stockeraltar von 1496 in Ennetach hält er für noch schwächere Arbeiten. Den Bingener Statuen — und wie ich glaube einem Gesellen, der dort mitgearbeitet hat — nahestehend sind die Skulpturen aus dem zerstörten Altare der Kapelle auf dem Heerberge (jetzt Lorenzkapelle zu Rottweil). Auf einer noch höheren Stufe — vielleicht doch mindestens Werkstattarbeit! — stehen nach des Verfassers richtiger Meinung die h. Marcus, Sebastian und Valentinian vom Hauptaltare der Neithardtkapelle des Ulmer Münsters. Noch einmal eine Beziehung zu den Bingener — namentlich den weiblichen — Statuen findet der Verfasser mit Recht in den Statuen des Altars von Lautern (1509).

Über Michel Erhart erfahren wir dank B.s archivalischen Studien eine Menge des Neuen und Wissenswerten, das sich im Laufe der weiteren Forschungen wohl noch verwenden lassen wird. Ein Bild seines künstlerischen Wertes und Schaffens können wir uns dagegen nur aus Wenigem machen. Dem beachtenswerten Kruzifixus von S. Michael in Hall, der im Jahre 1494 laut Inschrift von Erhart gefertigt wurde, steht der der Bessererkapelle des Ulmer Münsters nahe. Weiter sind uns nur fünf beschädigte Propheten aus Kalkstein vom ehemaligen Ölberge vor dem Münster aus den Jahren 1516—1518 erhalten. Die stilistischen Verschiedenheiten erklären sich aus der urkundlichen Zusammenarbeit Michels mit seinem Sohne Bernhard. Von Niclaus Werkmanns Werken ist uns nichts überkommen. Er hat 1490 einen stattlichen Hochaltar für die Pfarrkirche St. Maria und St. Martin in Biberach geschaffen, von dem aber nichts erhalten ist.

Auf Grund einer sehr eingehenden und mustergültig klaren Betrachtung des Blaubeurener Hochaltars kommt B. zu dem Resultate, daß derselbe zum mindesten im Entwurfe von einer Hand stammt und die Kunstübung eines von Multschers Stilempfinden geleiteten Meisters verrät. Der vom Verf. selbst als zweifelhaft hingestellten Zuschreibung an Gregor Erhart kann ich deshalb nur bedingt beipflichten, weil sie sich eigentlich auf die Begründung stützt, daß die Berliner Madonna aus Kaisheim stamme und von Gr. Erhart geschaffen sei. Bleibt dies noch genauer zu untersuchen, so finde ich weiter gerade in der Berliner Madonna die allerwenigsten Beziehungen — wie B. auch sehr richtig gesehen hat — zu der Blaubeurener und Augsburger Madonna [3]). Gewiß steht die Augsburger Madonna der Blaubeurener nahe, eben sowie dies — nach meinem Empfinden — die aus Kloster Urspring und die Figuren von Lautern tun. Trotzdem ist die Zusammenstellung der urkundlichen Nachrichten über Gregors ausgedehnte Tätigkeit in Augsburg, seine Beziehung zu A. Dauer und H. Holbein sehr dankenswert und weiterer Forschung gewiß von großem Werte. Der Abweisung der Identifizierung des Meisters des Mörlinepitaphs mit Gregor Erhart stimme ich vollkommen bei.

Obgleich Bildhauer am Ende des Jahrhunderts genug vorkommen — der Verf. führt sie namentlich auf —, lassen sie sich mit den wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Steinbildwerken nicht in Zusammenhang bringen. Weder das 1470 datierte Taufbecken noch das Sakramentshaus von 1462 bis 1471 weisen besondere Arbeiten auf. Der Verf. berührt daran anschließend die Steinarbeiten in Blaubeuren, die im Zusammenhange mit dem Sakramentshause stehen; es sind dies die Schlußsteine im Blaubeurener Kapitelsaal, das Blaubeurener Erbärmdebild, das Epitaph des Ulrich von Helfen-

3) Vgl. Baum: Die Holzplastik in der Ausstellung kirchlicher Kunst Schwabens. Der Cicerone. III. Jahrg, Heft 18, p. 697 ff.

stein ebenda und das des Ulrich von Wetterstetten in Drackenstein. Als Frühwerke des Meisters Anton möchte B. die Chorapostel in Blaubeuren ansehen, dessen Stil sich in den übrigen Südportalfiguren und den Arbeiten der Orgelempore ausreift. Als Ausläufer der Syrlinschule erweist sich der Verfertiger der übrigen Südportalfiguren in Blaubeuren.

Im letzten, Der »Ausgang« benannten Teile dieser Untersuchungen bringt B. die sämtlichen Berichte über Daniel Mauch zusammen, dessen einzig urkundlich genanntes Werk die Tafel auf dem Franciscus Altar zu den Barfüßen in Ulm 1510? zerstört ist, so daß wir uns von seinen künstlerischen Leistungen keine Vorstellung machen können.

Was die Tätigkeit M. Schaffners als Bildschnitzer betrifft, so glaubt der Verf. ihm diese Arbeiten an den Altären Wasseralfingen, Ulm, Wettenhausen absprechen zu müssen. Bei der nahen Verwandtschaft mit den Malereien muß man zum mindesten an einem Entwurf doch wohl auch für diese festhalten. Der Verf. sucht nun durch genaue stilistische Vergleiche die zusammengehörigen Gruppen zu sondern und kommt dadurch zu einem Meister des Ulmer Hutz-Altares, dem er die von Merklingen und Adelberg nahe-, den von Tauberbischofsheim dagegen abrückt. Einem Meister des Talheimer-Altars wird der Altar in Talheim, ein Relief des Todes Mariä (jetzt im Besitz der Familie Keller in Böttingen), die aus dem Kloster Heggbach stammenden Katharina und Barbara und der Altar der Stadtkirche zu Geislingen zugesprochen, während der Meister des Wippinger Altars wieder gesondert bleibt. Dem Meister des ausgezeichneten Hochaltars von Reutti gehört der vorzügliche Altar dortselbst, ferner das Fragment eines Todes Mariä in Eggingen und das Sippenrelief im Kaiser Friedrich-Museum Berlin. Das Münchener und einige dem nahestehende Sippenreliefs werden genau dargestellt. Und dann endlich noch ein Künstler, von dem Namen und Werke zugleich bekannt sind: Christoph Langeisen, der Mitverfertiger der Altäre Syrlins des J. in Zwiefalten. Ein daselbst 1514 hergestelltes Chorgestühl ist verschwunden. Rein malerischen Gesichtspunkten und Effekten ist jeder Rest plastischen Strebens — trotz anziehender Einzelleistungen — geopfert. Die Gruppendarstellungen häufen sich überhaupt und zeigen ähnliche Tendenzen. B. nennt in diesem Zusammenhange die Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Ochsenhausen. Die Darstellungen der Eligiusszene, den Stockeraltar von 1520 in der Kirche zu Oberstadion, eine Predella mit den Brustbildern der 14 Nothelfer in der Kirche von Hausen ob Urspring und schließlich der Barbaraaltar in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters, der schon ganz im Renaissancegeschmack und prächtig gerahmt ist, während die Engelstatuen leer und überladen zugleich sind. Nachdem sich einmal das Streben nach plastischer Wahrheit und Gesetzmäßigkeit zugunsten malerischer Absichten und aufdringlicher Gefallsucht durch

vielerlei verschoben hatte, leiden sämtliche Arbeiten der »Verfallzeit« an diesem gleichen Übel.

Im zweiten Hauptteile seines Werkes behandelt B. die Stilelemente der Ulmer Plastik. Die gewöhnliche Klippe solcher Betrachtungen, sie einem vorgefaßten Kunstwelt- oder Geschmacksideale unterzuzwängen, hat der Verf. in glücklichster Objektivität und anerkennenswerter Bescheidenheit vermieden. In dem Kapitel: Die Entwicklung der deutschen Plastik von 13. bis zum 14. Jahrhundert erläutert B. die bekannten Gegensätze der monumentalen und intim-dekorativen Kunst. Er betont sehr richtig als Gründe hierfür einerseits den Zwang der Hütte und andererseits die Willkür des einzelnen. Ich persönlich bin sogar überzeugt, daß auch die nordische Kunst ohne die Antike — die eben der italienischen Kunst ein ununterbrochener Zuchtmeister war — kraft des künstlerischen Gewissens der Hütte zu gleichen Leistungen wie die südliche Kunst hätte gelangen müssen. Statt dessen sieht man überall das gleiche Schauspiel, daß durch und durch künstlerische Persönlichkeiten fast möchte man sagen dickköpfig gegen das Erreichte verschlossen und willkürlich geschult wie ohne Anfang und Ende in der Entwicklung stehen.

In sehr übersichtlicher Weise ordnet B. das Vorhandene des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in vier Stilphasen, wobei er zur Erhärtung die ähnliche Abfolge in Nürnberg heranzieht. Es sind dies die des Meisters Hartmann, Multschers, der Syrlin und deren Nachfolger.

Wie sehr gerade die Ulmer Kunst zur Erreichung einer höchsten, restlos untadeligen Blüte geeignet gewesen wäre, beweist am besten die Tatsache, daß man als Grundstimmung der Ulmer Plastik die ihr innewohnende Ruhe, Schlichtheit und das Bestreben nach Vereinfachung bezeichnen muß. Namentlich diese Ausführungen des Verf. und deren Resultate, zu denen ich unabhängig von ihm auch gelangt bin, scheinen mir äußerst einleuchtend und zutreffend. Aus dieser Abneigung gegen das Allzuviele und Überlaute erklärt sich auch die Komposition der Ulmer Plastik. Sehr richtig hebt der Verf. in diesem Abschnitte die fast durchgängige Ablehnung des Reliefs und die Bevorzugung der Einzelstatue und deren isoliertes Sonderleben hervor. Mit dem Verfall ändert sich dies natürlich.

Das mit leidenschaftlichem Nachfühlen für das vergebene Ringen geschriebene Kapitel — das ausführlichste — über die menschliche Figur in der Ulmer Plastik wage ich nicht durch eine nüchterne Inhaltsangabe zu zerstückeln.

Zu einem abschließenden Urteil über die örtliche Eigenart der Ulmer Kunst vermag sich der Verf. bei der noch nicht genügend durchforschten Sonderheit der Nachbargebiete namentlich von Ostschwaben und Niederschwaben nicht zu entschließen. Eigentlich hat er aber eine völlig ausrei-

chende und brauchbare Analyse schon gegeben. Und wie ich mich hiermit gegen seine Bescheidenheit entgegensetze, möchte ich auch gerade dank der Kenntnis des von ihm Gebotenen und eigener Prüfung wenigstens für die Zuweisung des Modells des Herzogs Ludwig des Gebarteten (Nat. Mus. München) an Multscher eintreten. Der Verf. gibt in diesem Kapitel aber trotzdem eine vollauf richtige Abgrenzung der Ulmer Plastik gegen die mehr das Relief bevorzugende von Hall und die derber-altertümlicher und Ulm näherstehende von Nördlingen. Nicht in der Komposition, aber im Stil nahestehend bezeichnet er die Kunst des Memminger Strigel. Die Plastik Niederschwabens stellt er als eine namentlich durch Proportionsunterschiede von der Ulmer leicht kenntliche dar. Ebenso glaubt er — abgesehen von einigen Anklängen im Altar von Wettenhausen — an keinen Einfluß der Tendenzen Oberdeutschlands, die sich namentlich in der Bevorzugung schmalgratiger Parallelfalten äußern.

Das Buch ist mit 58 ausgezeichneten Tafeln ausgestattet.

Habicht.

Malerei.

Gustav Glück. Peter Bruegels des Älteren Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Brüssel. Librairie Nationale d'art et d'histoire G. van Oest & Cie. 1910.

Das Werk zerfällt in zwei nicht ganz homogene Abteilungen. Der Hauptteil bringt die unvergleichliche Folge von B.s Gemälden im Wiener Hofmuseum in Heliogravüren von nicht immer einwandfreier Güte, begleitet von kurzen erläuternd-beschreibenden Textabschnitten. Gleichsam als Einleitung aber schickt der Verfasser eine wertvolle Studie voraus, in der er P. Br. sowohl in der Wahl seiner Stoffe, als in deren Gestaltung und künstlerische Behandlung auf seine Quellen zurückverfolgt. Wie die früheren Arbeiten des berühmten Forschers, so zeichnet sich auch der vorliegende durch umfassendes Wissen und scharfen Blick für historische und künstlerische Zusammenhänge aus.

Nach einem kurzen Überblick auf die Entwicklung des niederländischen Genrebildes bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts weist Glück nach, wie viel von B.s Motiven auf Anregungen der zeitgenössischen Literatur zurückgeht, und wie der Geschmack der höheren Kreise an ländlichen Szenen, der sich seit der Zeit des kunstsinnigen Herzogs von Berry in zahlreichen Tapisserien und Handschriften ausspricht, für die Wahl und Auffassung seiner den unteren Klassen entnommenen Stoffe maßgebend war. In dem Bestreben, den höfischen Charakter seiner Kunst zu betonen — im Gegen-

satz zu der sicher irrigen Meinung, B. habe als Bauer für Bauern gemalt —, geht Glück jedoch wohl etwas zu weit, wenn er bei der Komposition der klugen und törichten Jungfrauen an ein Ballet erinnert, dem diese Fabel zugrunde liegt und das am Hof der Königin Elisabeth aufgeführt wurde. Schon im 14. Jahrhundert wurde dieses Gleichnis in Deutschland als Mysterium aufgeführt und war durch seine häufige plastische Darstellung an gothischen Kirchen, wo die Jungfrauen das Portal des jüngsten Gerichtes flankieren, durchaus populär. Ebenso gehört die Darstellung der sieben Tugenden und der sieben Laster in die Ikonographie der Gotik und muß daher den weitesten Kreisen geläufig gewesen sein.

Das Fehlen oder nur sehr geringe Vorhandensein von Vorstufen zu B.s vollendeten Genre- und Landschaftsbildern erklärt Glück durch die Herleitung seines Darstellungskreises und seiner technischen Ausbildung von der Wasserfarbenmalerei auf Leinwand, einem eigenen, im 15. und 16. Jahrhundert sehr verbreiteten Zweig der Malerei, der als Surrogat der Bildweberei dekorativen Zwecken diente und dabei im Gegensatz zur Tafel-Ölmalerei profane Vorwürfe bevorzugte. Aus dieser verhältnismäßig alten Tradition heraus, in der sich ihrer Bestimmung entsprechend eine großzügige Auffassung und breite, flächige Behandlung des Gegenstandes ausbilden mußte, schöpfte der geniale Künstler seine scheinbar unerklärlich weit vorgeschrittenen Werke. Nachdem er bisher in dem uns erhaltenen Material von Gemälden des 16. Jahrhunderts fast isoliert dagestanden war, rückt der von Glück aufgefundene Zusammenhang sein Schaffen in ein neues Licht und deckt zugleich für die Entwicklungsgeschichte der Landschaft und des Sittenbildes in den Niederlanden grundlegende, bisher nicht bekannte Gesichtspunkte auf. Die romanistische Schule von Mabuse bis Floris erscheint wie eine freilich nicht folgenlose Episode, nach der das Weiterwirken der alten, bodenständigen Tradition wieder einsetzt und Pieter Bruegel, der durch seine erstaunlich fruchtbare Ursprünglichkeit diese konservative Richtung zu allgemeiner Geltung bringt, steht als Verbindungsglied zwischen den beiden großen Epochen der niederländischen Malerei im 15. und im 17. Jahrhundert.

R. Oldenbourg.

A. Venturi. Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte I. Milano, M. Hoepli 1911.

Mit Bewunderung begleitet man das schnelle Aufeinanderfolgen der Bände, die Venturis unermüdliche Arbeitsamkeit hervorbringt; selbst wenn man weiß, daß der Autor das gleiche Gebiet in seinen Vorlesungen und in

zahllosen Zeitschriftenartikeln behandelt hat, bleibt die Leistung außerordentlich.

Der Quattrocentomalerei sollen zwei starke Bände gewidmet sein. Der vorliegende erste umfaßt (ganz kurz gesagt) das Wirken und Ausklingen der Gotik in ganz Italien und die gesamte Florentiner Malerei bis zum Auftreten Leonardos, sowie die Erscheinungen der naturalistischen Richtung in Mittelitalien bis zu den Anfängen des Perugino. Es bleibt also — um nur das Wesentliche zu nennen — die Entwickelung der gesamten oberitalienischen Malerei in der zweiten Hälfte des Quattrocento, sowie die Glanzzeit Umbriens noch zu behandeln.

Im ersten Kapitel wird das Ausleben der trecentistischen Kunst dargestellt. Lorenzo Monaco und dessen Gefolgschaft, um deren Erkenntnis sich besonders Sirén verdient gemacht hat, leitet zu Fra Angelico über; Masolino bereitet den Boden für Masaccio, der dem gotischen Schematismus die ganze Wucht seines naturalistischen Könnens entgegenstellt.

Das zweite Kapitel gedenkt des Einflusses, den die französische höfische Kunst zum Beginn des Jahrhunderts auf Italien gewann, und der besonders in Piemont nachweisbar ist (Freskencyklus in Manta), während gleichzeitig im Süden des Landes, in Sicilien, die katalanische Kunst vorbildlich wirkt. In Neapel dagegen ist der spanische Einschlag erst später, gegen die Mitte des Jahrhunderts, mit dem Beginn der Herrschaft der Aragonesen zu beobachten. Ein Hauptmonument der Malerei im ersten Viertel des Quattrocento in Lazium, die erst seit wenigen Jahren gewürdigten Fresken im Oratorium in Riofreddo verraten schon das Vorbild des Gentile da Fabriano. In den Marken spürt man sowohl bei Ottaviano Nelli, wie bei den Brüdern von Sanseverino die Kenntnis französischer Miniaturen. Den Ursprung der Kunst des Gentile da Fabriano findet Venturi dagegen im Fortleben einer bolognesisch-romagnolischen Tradition. Über Bologna und Carpi führt der Autor dann nach dem bedeutenden Kunstzentrum Verona, wo in Stefano da Zevio die Beziehungen zu Tirol sehr deutlich sind. Dessen großer Schüler Antonio Pisano verläßt die kalligraphische Behandlung der Naturformen und geht zum Studium der wirklichen Erscheinungen über; sein Einfluß bleibt in Ferrara, Mantua, wie in Verona herrschend. In der Lombardei sind die Hauptrepräsentanten der Blütezeit des gotischen Stiles Michelino da Besozzo und die Zavattari. In Venedig endlich ist wieder ein starker deutscher Einfluß, vermittelt durch die zahlreichen dort tätigen Holzschneider. Hier sind Niccòlo di Pietro, Jacobello del Fiore, Michele Giambono zu nennen; während die beiden letzteren in die Kunstsphäre des Gentile da Fabriano eintreten, schließt sich Antonio Vivarini an Pisanellos Kunstschaffen an. Sie alle überragt Jacopo Bellini, Gentiles Schüler, der zugleich den Einfluß der Kompositionen Pisanos und der Formensprache

Donatellos verrät. Seine Wirkung auf die folgende Generation war groß und nachhaltig.

Das dritte Kapitel beginnt mit einer Darstellung dessen, was die naturalistische Bewegung in Florenz erstrebt und geleistet hat. Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano werden in ihrem der Erkenntnis der Perspektive und der Verfeinerung koloristischer Probleme gewidmeten Schaffen charakterisiert. Fra Filippo macht sich unter dem Eindruck der Werke Masolinos und Masaccios in der Brancaccikapelle frei von der älteren Tradition, der er zuerst gefolgt ist. Es folgen der »Carrand-meister« (vielleicht Pesello), dessen Werke den Anschluß an Castagno verraten, und sein Enkel Pesellino, der sich unter Filippo Lippi heranbildet. An diesen wiederum, obwohl im Alter ihm gleich, schließt sich Fra Angelicos Gehilfe in Rom, Benozzo Gozzoli, an und darf in einem überreichen Schaffen seine mittelmäßigen Gaben vielfältig nutzen.

Gleichzeitig erlebt Arezzo das gewaltige Werk des Piero della Francesca, der, ein Gefährte Domenico Venezianos, sich an der naturalistischen Richtung in Florenz inspiriert hatte. Sein Einfluß greift weit über das ganze Gebiet südlich und östlich seiner Heimat, bis nach Rom herunter.

Eine Sonderentwicklung nimmt die gleichzeitige Sieneser Malerei, die lange noch trecentistische Traditionen spüren läßt. Die hier tätigen, in ihrer subtilen Behandlung der Bilder oft sehr reizvollen Meister (die man doch nicht so hoch einschätzen sollte, wie es heute oft mit Übertreibung geschieht) haben, mit Florentiner Maß gemessen, etwas Rückständiges und Befangenes, bis Francesco di Giorgio der alten Konvenzion den Krieg erklärt.

Sienesische Schulung zeigt der Umbrer Giovanni Boccati, paduanische Züge sein Landsmann, Girolamo di Giovanni; von Benozzo leitet sich die Kunst des Mezzastris ab, dessen Schüler Niccolò da Foligno sienesische und venezianische Einflüsse vereinigt. Im Kreise sienesischen Schaffens entwickelt sich auch der Peruginer Bonfigli. Von Fiorenzo di Lorenzo soll erst im Zusammenhang mit Perugino gesprochen werden.

Das vierte Kapitel, das ausschließlich Florentiner Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts behandelt, beginnt mit dem in den Naturalisten der vorherigen Generation wurzelnden Baldovinetti, dessen Gestalt so oft sich mit Domenico Veneziano zu verwirren scheint, und der seinerseits wieder auf die Brüder Pollajuolo einwirkt. Fra Filippos Schüler Fra Diamante, dem Venturi den »Untergang Pharaos« in der Sixtinischen Kapelle zuschreibt, hat an der Erziehung Botticellis und Filippinos Anteil: jener, in Fra Filippos Sphäre aufgewachsen, durch das Studium Verrocchios und der Pollajuoli weitergebildet, bringt mit dem Ende der siebziger Jahre den eigenen Stil zur ersten Entfaltung; dieser bildet Botticellis Formen weiter,

um dann, von Leonardos Erscheinung geblendet, in einen unerfreulichen Manierismus zu verfallen.

Schüler des Dutzendmalers Neri di Bicci, sucht Cosimo Rosselli durch Studium der Pollajuoli sich zu bilden, ohne sich je über die Mittelmäßigkeit zu erheben. Sein Schüler Piero di Cosimo, Eklektiker von Natur, aufs stärkste angeregt durch den Portinarialtar des van der Goes, leistet Großes in der Schilderung der Natur und im Chiaroscuro. Was Benozzo eine Generation früher, doch ungleich feinsinniger als dieser, ist Ghirlandajo im letzten Viertel des Quattrocento. Seine gewaltige Produktion ist, bei seiner relativ kurzen Lebensdauer, nur durch starke Beteiligung seines Bruders David, des Schwagers Mainardi und des Bartolommeo di Giovanni zu erklären.

Das Quattrocento in Florenz schließt Verrocchios Schule: Botticini, Credi, Leonardo, von dem nur die jugendlichen Anfänge bis zum Gemälde in den Uffizien zu der in diesem Band behandelten Epoche gerechnet werden können. Mit diesem Vorläufer des Cinquecento beschließt Venturi den ersten Band.

Es ist nicht einfach, über ein so umfassendes Buch in wenigen Worten ein Urteil zu fällen; man läuft leicht Gefahr, einseitig die Schwächen zu stark zu beobachten und die Vorzüge zu gering zu bewerten. Was man aber, ohne sich der Übereilung schuldig zu machen, sagen darf: eine »Geschichte« der Malerei dieser Epoche bietet der Band wahrlich nicht. Dafür sind die Glieder viel zu locker aneinandergereiht, und die den gemeinsamn Stile oder die stilistischen Verschiedenheiten charakterisierenden Partien treten zu sehr zurück, während einem Seiten um Seiten Beschreibungen von Freskenzyklen, viel mehr auf den Inhalt als die Form hin, geboten werden. Als Beispiel verweise ich auf das, was Venturi über Piero della Francescas Fresken in Arezzo schreibt. Wer etwa wünscht, Florentiner und umbrische oder sienesische Kunstübung in dem ihnen Gemeinsamen oder Besonderen aus diesem Buch kennen zu lernen, würde kaum seine Rechnung dabei finden. Freilich ist es, gegenüber dieser Fülle der Erscheinungen und diesen oft sehr subtilen Abweichungen, gewiß nicht einfach, die großen und treibenden Ideen zu erkennen und nun gar darzutun, wie sich ein Jeder zu ihnen verhalten hat, wie er sie förderte oder für seine besonderen Gaben sich nutzbar machte.

Dagegen sind es zwei Dinge, die dem Band — wie seinen Vorgängern — eine dauernde Bedeutung sichern: der sehr reiche illustrative Teil, wo zwar überwiegend Allbekanntes, aber oft in wertvollen Details geboten wird, doch auch Seltenheiten nicht fehlen; und die sehr reiche und sorgfältige Bibliographie. Nur weniges hat man hier nachzutragen: ich vermißte Hadelns Aufsatz über die dritte Predella von Masaccios Pisaner Altar (Amtl.

Berichte aus d. kgl. Kunstslgn. 30, 1909, S. 9), Poggis Artikel über Castagnos Fresko in der Cappella di San Giuliano der Annunziatenkirche (Rivista d'Arte IV, 1906, S. 24), den wichtigen Beitrag zu Pesellino von Mackowsky (Zeitschr. f. bild. Kunst, N.F.X, 1898/9, S. 81), Bombes Mitteilung, die Epitaphien des Maturanzio zu den Uomini illustri in Casa Baglioni betreffend (Repertorium 32, 1909, S. 295). Mehr ins Gewicht fällt, daß L. Testis groß angelegtes Werk über die Venezianer Malerei, von dem erst ein Band vorliegt, für Venturi nicht existiert: eine Unterlassung, die demjenigen nicht unerklärt bleibt, der die häßliche Polemik zwischen Testi und L. Venturi verfolgt hat. Trotzdem hätte jenes grundlegende Werk nicht übergangen werden dürfen.

Es würde mich sehr weit führen, wenn ich auf Ansichten, die Verf. über einzelne Werke äußert, ausführlich eingehen wollte. Seine Attributionen machen zu oft den Widerspruch rege, aber jeder besondre Fall würde eine gesonderte Auseinandersetzung verlangen. Ein paar besonders überraschende Urteile hervorzuheben möchte ich aber nicht unterlassen. Ein »imitatore« Fra Angelicos hat einen großen Teil des »Jüngsten Gerichts« in Berlin gemalt. Die Hand eines Schülers findet Venturi (S. 60) in demjenigen Bildchen der Uffizien, das anderen wie eines der feinsten Erzeugnisse Angelicos erscheint, die »Namengebung des Täufers«, wobei übersehen ist, daß das Bild schon 1435 auf der Predella eines datierten Altarbildes in der Galerie in Prato (Nr. 18) kopiert ist. Die vatikanische Predella mit Szenen aus dem Leben des h. Nikolaus gehört nicht, wie man (mit vollem Recht!) angenommen hat, zu dem Quaratesialtar des Gentile da Fabriano, sondern »wahrscheinlich« zu dem Frühbild des Meisters in Berlin (S. 196). Daß die sechs Täfelchen mit Szenen aus dem Leben der Maria in Berlin in der Art des Antonio Vivarini die Predella zu dessen »Anbetung der Könige« ebendort gebildet habe (S. 310), ist mehr als zweifelhaft. In der Aufzählung der Werke Jacopo Bellinis S. 319 (wo die Identifizierung des Kruzifixes in Verona mit der — 1759 zerstörten — Kreuzigung des Domes ein einfacher lapsus calami ist) fehlt das Madonnenbild, das Don Guido Cagnola in Mailand gehört, und das Hauptbild in den Uffizien: diese letztere Auslassung wiederum jedem wohl verständlich, der die Intimitäten italienischer Gegensätze kennt, darum aber in einem Buch, wie dem vorliegenden, nicht minder verwerflich. S. 406 ist als drittes Stück der Gozzoli-Predelle das Bild im Buckingham Palace hinzuzufügen (Burl. Magazine VII, 1905, S. 377); übrigens zu einem erst nach 1461 in Auftrag gegebenen Altar gehörig. Völlig phantastisch ist die Zuschreibung der in Borgo San Sepolcro verbliebenen Teile des Triptychons, dessen Mittelbild Piero della Francescas »Taufe Christi« in London gewesen ist, an einen anonymen Florentiner, der an Neri di Bicci erinnere (S. 437/8); es genügt, nur die Dekoration des Stücks der Predella anzusehen, wo Johannes vor Herodes dargestellt ist, um den echt sienesischen Charakter des Meisters

zu erkennen (s. die Abb. Rassegna d'Arte V, S. 51). Aufs höchste überrascht der Zweifel, den Verf. S. 559 an der Eigenhändigkeit der beiden Herkulesbilder von Antonio Pollajuolo in den Uffizien ausspricht, wie die Sicherheit, mit der die beiden weiblichen Profilporträts in der Galerie Poldi und in den Uffizien als die einzigen eigenhändigen Arbeiten dieses Meisters in Anspruch genommen werden (S. 574). Das Berliner Profilporträt sei als Jugendwerk Antonios anzusehen. Mit nicht geringerem Erstaunen liest man, was Venturi über den ausgedehnten Anteil eines Gehilfen an Botticellis Santo Spirito-Altar der Berliner Galerie mitzuteilen weiß (S. 624). Dem Ghirlandajo wird das Fresko der Mater misericordiae mit der Vespucci-Familie und die Porträts des Louvre und der Sammlung Benson abgesprochen (S. 766 ff.). Unbewiesen ist (S. 773) die Identifizierung des Bartolommeo di Giovanni mit dem gleichnamigen Bruder des Gherardo Miniatore. Endlich gegen Schluß (S. 799) wird noch das berühmte Lichtenstein-Porträt dem Lorenzo di Credi vindiziert, mit Hinweis auf die »Verkündigung« in den Uffizien. Das wichtige, goldechte Frauenporträt Credis, aus dessen Jugendepoche, in der Pinakothek in Forli, das den Verf. gegen seine Attribution hätte stutzig machen können, wird in einer Anmerkung im Ramsch mit aufgeführt.

Diese Proben mögen genügen, um von dem Charakter des Venturischen Bandes eine Vorstellung zu geben.

Gronau.

G. F. Hartlaub. Matteo da Siena und seine Zeit. Mit 15 Lichtdrucktafeln. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 78. Straßburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1910.

Das Interesse der Fachgenossen wendet sich erfreulicherweise mehr und mehr dem lange vernachlässigten Gebiete der Kunst Sienas im Quattrocento zu. Nachdem Jacobsen die Malerei, Schubring die Plastik Sienas in Gesamtdarstellungen und neben den Lokalforschern, die in der gut redigierten Rassegna d'Arte Senese seit fünf Jahren ihre Arbeiten zu veröffentlichen pflegen, namentlich englische und amerikanische Gelehrte, wie Heywood, Berenson und Mason Perkins, uns wertvolle Einzeluntersuchungen geschenkt haben, tritt jetzt wieder ein deutscher Forscher auf den Plan, der seine Erstlingsarbeit, eine Göttinger Dissertation, dem überaus anziehenden Thema der Zeit des Francesco di Giorgio und des Matteo di Giovanni widmet.

»Die sienesische Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts, vor allem die des Matteo di Giovanni, ist der letzte Ausklang, aber auch eine letzte wichtige Form des Byzantinismus in Italien«, so lautet ein Axiom Hartlaubs, und daraus ergibt sich für ihn ein zweites, daß durch dieses Wiederaufleben

des byzantinischen Frontalstils inmitten der zerstreuten Buntheit der Quattrocentokunst »Werte erhalten blieben, die dann die Hochrenaissance wieder in neuem Verstande aufnahm und mit der neueroberten Fülle der Erscheinung belebte«. Statt, wie üblich, die Rückständigkeit dieser Provinzkunst zu beklagen, versucht Hartlaub vielmehr, unbefangen das entwicklungsgeschichtlich interessante Phänomen zu würdigen.

Eine sehr sorgfältige Untersuchung widmet Hartlaub den Anfängen und Entwicklungsgängen Domenico Bartolis. Der eigentliche Florentiner Lehrer des Domenico Bartoli war nach Hartlaubs ansprechender Vermutung Pesello, dessen drei Predellenbilder aus dem Leben des heiligen Nikolaus hierfür besonders lehrreich sind. Sehr hübsch stellt H. auf Tafel 14 seines Buches das Fresko Domenicos im Ospedale della Scala, das die Verleihung des Privilegs durch Papst Martin III. zeigt, mit der wunderbaren Errettung der drei Jünglinge durch den heiligen Nikolaus zusammen, die das Abhängigkeitsverhältnis Domenicos in frappanter Weise bestätigt. Auch die Vermutung Hartlaubs, daß in den Skalafresken vielleicht Erinnerungen an verlorene Freskozyklen Pisanellos und Gentiles wieder aufleben, hat manches für sich. Für eine richtige Wertschätzung dieses einflußreichen Meisters hatte schon Wagner in seiner Göttinger Dissertation eine Lanze gebrochen, und neuerdings hat Venturi darauf hingewiesen, daß die Hauptvertreter der Peruginer Malerei bis über die Mitte des Quattrocento hinaus durch ihn bedingt sind. Hartlaub geht noch weiter und nimmt an, daß er zugleich mit Sassetta der Lehrer des Piero della Francesca gewesen ist; näher läge vielleicht, anzunehmen, daß Pesello es war.

Einen breiten Raum nehmen die Auseinandersetzungen über die wichtigsten Meister der zweiten Hälfte des Quattrocento in Siena ein, vor allem über Vecchietta und die neuerdings vielleicht etwas überschätzten Künstler Sassetta und Neroccio, deren Werke Ausfuhrobjekte geworden sind und den Ruhm ihrer Schöpfer nach England und Amerika getragen haben. Im Vordergrunde des Interesses steht hier die merkwürdige Künstlerpersönlichkeit des Malerplastikers Francesco di Giorgio, dessen seine Umgebung gewaltig überragender Bedeutung der Verfasser durchaus gerecht wird. Ein sehr ausführlicher Exkurs beschäftigt sich mit der schon von Schubring in seinem Buche über die Plastik Sienas ausgesprochenen und begründeten Ansicht, daß wir in dem Bronzerelief im Carmine zu Venedig mit der Beweinung Christi, in dem sogenannten Discordiarelief im South-Kensington-Museum und in der Peruginer Geißelung Christi Arbeiten des großen Siener Meisters zu erblicken haben. Zur Ergänzung der Ausführungen Schubrings fügt Hartlaub einige wichtige Momente an, die den stilkritischen Beweis Schubrings noch überzeugender gestalten: so das eigentümliche »Knielaufschema«, das im Discordiarelief auffällt und das wir in der Hirten-

gruppe auf der Geburt Christi in S. Domenico zu Siena wiederfinden, und die symmetrische Anordnung der Vordergrundsfiguren in beiden Werken, sowie die Bekanntschaft mit den Architekturprospekten des Luciano de Laurana. Bei der Analyse der Geißelung Christi in der Peruginer Pinakothek zeigt Hartlaub fast für jeden Kopf ein Gegenstück in den vorlionardesk anmutenden Kopftypen auf der Sieneser Krönung Mariä, während Schubring das Wesentlichste, die Übereinstimmung der Architekturformen mit denen des Londoner Discordiareliefs und die Wiederholung der Figur des römischen Prätoren in den Kindermordbildern des Matteo di Giovanni, schon vorher festgestellt hatte. Eine geschlossene Kette von Beweisen gliedert schließlich das interessanteste der drei Stücke, die aus S. Croce in Urbino stammende Beweinung Christi mit den Bildnissen Federigos von Montefeltre, seiner Gemahlin und des kleinen Guidobaldo dem Werk des Meisters ein. Wir wollen hier nur auf die zum ersten Male von Hartlaub herangezogenen Stellen aus Giovanni Santis Reimchronik hinweisen, in denen Francesco nicht nur als Maler und Restaurator antiker Ruinen, sondern auch als Verfertiger von Bronzereliefs gepriesen wird, die er in »calda cera« geformt habe. Auf eine solche Arbeit, eine Medaille mit dem Bildnis Federigos von Montefeltre und einem sehr vieldeutigen Revers, wies kürzlich F. Hill im Burlington Magazine hin, während Hartlaub auf Grund stilistischer Analogien mit den genannten Reliefs noch die im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindliche bacchische Darstellung (Abb. Taf. 1) dem Oeuvre Francescos zuweist. Auch das Verzeichnis seiner Gemälde erfährt eine Vermehrung. Nachdem Venturi für die Beteiligung unseres Meisters an den Peruginer Tafeln mit Wundern aus der Legende des heiligen Bernhardin beachtenswerte Argumente vorgebracht hatte, wagt Hartlaub den kühnen Versuch, das vielumstrittene Bild der Verlassenen im Palazzo Pallavicini, das man bisher für ein Spätwerk Botticellis hielt, zu Francesco di Giorgio in Beziehung zu setzen. Der Schreiber dieses hatte ebenfalls Gelegenheit, das schwer zugängliche Bild zu sehen, kann sich aber des Gedankens nicht erwehren, daß es sich hier um eine neuere Fälschung handelt.

Nachdem der Verfasser recht ausführlich das vielseitige Wirken dieses seines eigentlichen Lieblingshelden geschildert hat, geht er zu einer Analyse der künstlerischen Tätigkeit Matteos di Giovanni über.

Die Untersuchung der Jugendwerke Matteos beginnt mit dem Altarbilde in S. Agostino zu Asciano (Abb. Taf. 2), das weniger durch Domenico Bartoli, als vielmehr durch den Peruginer Benedetto Bonfigli angeregt zu sein scheint. Demgemäß nimmt Hartlaub einen Aufenthalt Matteos in Perugia während der vierziger Jahre des Quattrocento an, die Zeit, als Bonfigli seine Anbetung der Könige und Boccati da Camerino seine Madonna für S. Domenico malte. Das nächste große Werk seiner Jugendepoche ist

der spätgotische Altar im Dom zu Sansepolcro, der wohl in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden sein muß. Bedeutend reifer sind dann Matteos Altargemälde in Pienza. In der thronenden Madonna mit vier Heiligen gibt der Künstler, wohl im Anschluß an den Renaissancestil des Domes, die altertümliche Form des Triptychons auf und stellt das Ganze in einen Frührenaissancerahmen, behält aber die aus rituellen Gründen geforderte strenge Symmetrie bei. Derselben Zeit gehört ein zweites Bild in Pienza an, eine Madonna mit Heiligen und der Geißelung Christi in der Lünette (Abb. Jacobsen, Tafel 31). Mit dem 1470 datierten Mittelbilde eines Triptychons aus S. Maria dei Servi, jetzt in der Accademia (Jacobsen, Tafel 32) haben wir bereits die Schwelle der Jugendwerke Matteos überschritten.

Im dritten Kapitel werden die Madonnenbilder der Reifezeit des Meisters analysiert. Für die große Himmelfahrt Mariä in London war Vecchiettas Gürtelspende in Pienza das Muster. Die schöne Assunta im Dome zu Grosseto, das herausgesägte Mittelstück einer größeren Komposition, wird mit Domenico Bartolis betender Madonna verglichen (Tafel 5), und zum ersten Male wird durch Hartlaub die schöne Madonna mit dem Christusknaben und zwei Engeln in Percena bei Buonconvento abgebildet (Tafel 8) und gewürdigt. Die Tafel gemahnt an Filippo Lippi und an Bonfigli. Einige Bilder in Privatsammlungen (Mason Perkins-Assisi, Berenson-Settignano, Butler-London, Johnson-Philadelphia) schließen sich zeitlich an. Das schöne, von Mary Logan entdeckte Triptychon in Anghiari, die Schneemadonna von 1478 und die Madonna mit Heiligen in der Cappella Venturoni in S. Domenico zu Siena bilden die Höhepunkte der Reifezeit Matteos.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit den Stragebildern, »die so befremdlich und disharmonisch in den großartig monotonen Choral der sienesischen Andachtsmalerei hineinklingen«. Wie Schubring gezeigt hat, gab das Blutbad von Otranto die Veranlassung zu dieser Stoffwahl. Wichtig ist der Hinweis Hartlaubs auf eine geistliche Theateraufführung aus dem 15. Jahrhundert, deren Text wir bei d'Ancona (Sacre Rappresentazioni dei Secoli 14, 15, 16, Florenz 1872, Bd. I, S. 191 u. ff.) finden. Durch diesen Hinweis gewinnt Della Valles Vermutung, Matteo habe sich hier von den geistlichen Spielen anregen lassen, festen Grund.

Mit dem »Hieronymus im Gehäus« (Abb. Jacobsen, Tafel 31) in Amerika beginnt der Reigen der Spätwerke Matteos, denen das fünfte Kapitel gewidmet ist. In dem Gedanken, daß mit Matteo di Giovanni die ältere Lokalkunst Sienas abschließt, während es dem reicher begabten und ungestüm vorwärts drängenden Francesco di Giorgio vergönnt war, der Wegweiser der neuen Künstlergeneration Sienas zu werden, gipfelt die ansprechende Darstellung Hartlaubs. *Walter Bombe.*